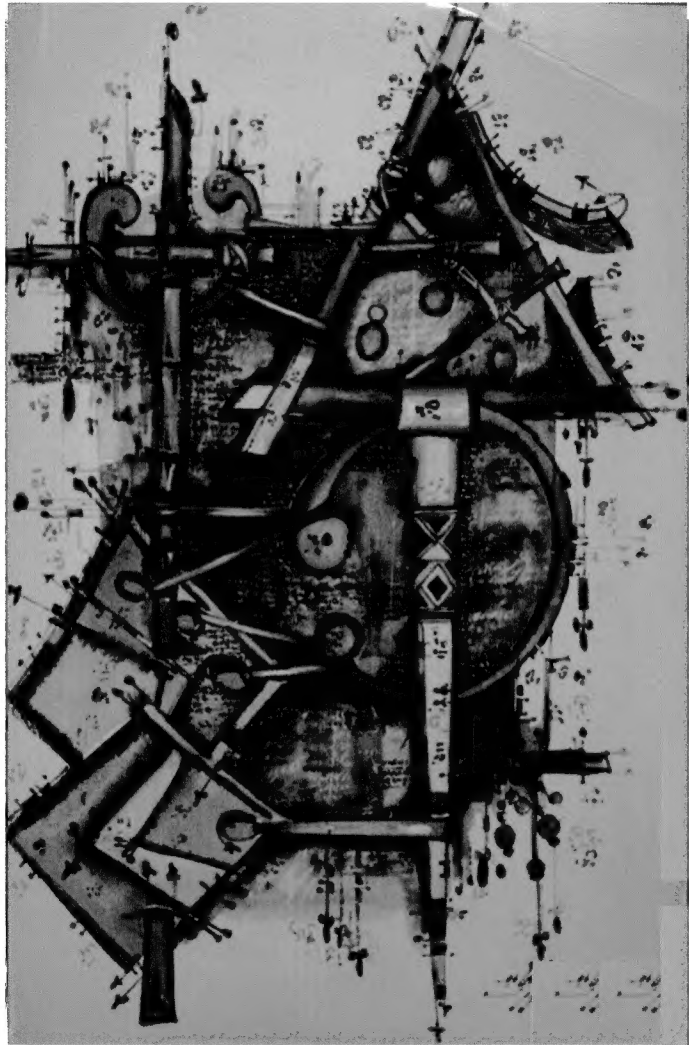


العدد التاسع واللاثون بعد المائة

عقّارة

مجلة ثقافية شهرية







شكراً جلالة الملك وأصدق التهانج للثقافة الوطنية والعنفن

الأسر
السامي الذي أصدره جلالة الملك عبد الله الثاني بإنشاء صندوق لدعم الحركة الثقافية في الأردن بموازنة مقدارها عشرة ملايين دينار وإنشاء دائرة الملك عبد الله الثاني للثقافة والفنون، والذين أعلنهما جلالتهم خلال لقائه نخبة من المثقفين يوم الاثنين الموافق الثالث والعشرين من كانون الثاني الحالي، مبادرة كريمة ليست مقطوعة عن سياقها التاريخي لهاشيمين في إيلاء الثقافة والمثقفين جل اهتمامهم ورعايتهم وحنوهم، فلقد اعتاد شعب هذا الوطن الجميل وعلى امتداد تأسيسه قبل أكثر من ثمانية عقود من الزمن على مواقف مقرونة بالفعل للتهنؤ بترافنا الثقافي والعرفي، وتجدير حضوره، والانطلاق بمنجزات مبدعيه المعاصرين إلى آفاق عربية وعالمية رحبة، تعريفاً بقيمته وتأثيره الكبيرين على الحضارات الإنسانية التي نهلت من مضامينه في مختلف الأجناس الأدبية والاجتماعية والفكرية والعلمية بصورة عكست صورة مشرقة لأمتنا العربية منذ قرون خلت. فلقد كان رهان الهاشيمين على هذا الخزون باعتباره يمثل هوية الأمة، ومشروعية صدارتها وأحقية انتسابها المؤثر في مختلف المراحل التاريخية بين حضارات الأمم المختلفة - هذا الرهان - يؤكد بلا شك القدرة الخلاقة للهاشيمين على استشراف المستقبل بعقلية عبقريّة فذة أدركت أن نهضة الأمم وتقدمها لا بد وأن تنطلق من قاعدة علمية وعرفية إن هي أرادت بلوغ أهدافها إنجازاً وخلوداً وقدرة على بناء جسور من التواصل فيما بينها، على قاعدة من التفاعل وتبادل الرأي، واستخلاص التجارب المشتركة. واليوم ونحن نشهد هذه الفرحة الكبيرة التي أضفاها قائد الوطن على المثقفين في بلدنا تعود بنا الناكدة باعتزاز لا حدود له إلى دور الملك الشهيد المؤسس عبد الله بن الحسين طيب الله ثراه الذي عطر بمجالسه الأدبية مع مثقفي هذا الوطن الأردني والوطن العربي الكبير جبال عمان ووديانها والمدي العربي بحواراته الأدبية والفكرية مع هذه الشريحة التي كانت تفيض إلى مجلسه الكريم للاستماع إلى آرائه حول العديد من القضايا ذات الصلة باهتمامهم والشريحة التي يتمتعون إليها لقداً وتوضيحاً، واستجلاء لكل المسائل والهواجس التي كانوا يطرحونها. ومن المؤكد أن أحداً من شعبنا الأردني لن ينسى الدور المميز الذي تصدر العناوين الرئيسية لإنجازات الراحل الكبير الحسين بن طلال طيب الله ثراه على هذا الصعيد.

هذه المبادرة الكريمة لا بد وأن تعني للطاقت الإبداعية في بلدنا الشيء الكثير، ذلك أن أمتينا العربية والإسلامية تواجهان في هذه المرحلة من سوء الفهم لحقائق توجهاتهما، وخطابهما السياسي والديني ما أسهم في تعميق الهوة بينهما وبين الحضارات من حولهما، سوء فهم إذا لم تنداك تصحيحه وتوضيحه، والدعوة إلى تفصيل الأفكار المنسوبة له بحسن نية أو بجهل أو بسوء نية فإن مستقبلهما لن يكون أفضل من حاضرها، وتلك نقطة ليست لصالح هذه الأمة ولا لشعوبها. ومن المؤكد أنها لن تخدم مسيرتها التي تحلم شعوبها بتحقيقها على المدى المنظور.

فالشكر كل الشكر لجلالة الملك، وأصدق التهانج للثقافة الوطنية.

رئيس التحرير

كانون الثاني / ٢٠٠٧

تصدر من

أمانة عمان الكبرى

139

AMMAN

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان
أمانة عمان الكبرى

ص.ب (١١٢) تلفاكس ٤٦٨٢١٠
هاتف ٤٦٥٠٨٢

للموقع الإلكتروني www.ammancity.gov.jo
الجريد الإلكتروني amman_mg@yahoo.com

رقم التبراع لدى اللجنة الوطنية
(١٩٩٠/١١/٨٧)

التصميم / الأخراج والرسوم
كفاح هاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل للوهجوعات مرفقة بالصورة والأغلفة عبر البريد
مراجعة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولا تقبل المجلة أية مادة من أي
كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
لا تغاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

92

أسماء



88

الأسرار

- ٦٦ الشعر بعيداً عن السيرة الذاتية د. خالد محمد عبد الغني
- ٧١ جماليات التشكيل القصصي د. عبد الملك اظهوان
- ٧٦ لوك فيري مدني قصري
- ٧٩ قراءات أولية في أدب محمد خضير د. علي عبد الأمير صالح
- ٨٢ الأزهر عطيه د. يوسف عيسى
- ٨٤ مفهوم الجليل د. أحمد طهه حلي
- ٨٨ فيلم الشهر يحيى القيسي
- ٩٢ أسماءات أحمد النعيمي
- ٩٦ الأخيرة غياب للثقف غازي الدبيبة



هل بالرجوع إلى ما قبل اللغة، كأن يتحدّد هذا الما-قبل بما تبقى من الصورة البدائية المائلة في ذهن الفرد والمجموعة أم بإبرازك منطق آخر بدائي له آثاره الدفينة في طوايا المنطق الوريث أو السليل باستنطاق صمت اللغة في نسج اللغة الشعرية حيث اللأ-معنى مرجع أساسي وإمكان آخر للمعنى؟

فقد تستحيل الكتابة الشعرية هي مدوّنات "هايل بن هايل" لسامي مهدي (١) إلى ملاذ وحال من التشرد في ذات الحين، بالمطابقة والإيحاء، بالتصريح والإيلاج، إلى ملن في اللغة ورحيل عنها تشدنا للآ-منتظر من الصفات والمعاني.

ولعلّ الثابت يَدًا في هذه المدوّنات أنّها وجوه أو مرايا أربع لذات مخصوصة واحدة (٢) بمنظور الصياق المشترك الجامع الذي يتحدّد زَمَنًا بتاريخ الكارثة، وموقعًا بمأساة العراق الحادثة على غرار مأساه السائفة عبر مختلف مراحل تاريخه. فكيف للقصيدة، هنا، أن تستقدم إليها مجمل هذا التاريخ بتفانٍ مختلف الأزمنة والصور، والمتراكم من سُور الدمار والعنف الدموي وراهن تجربة الانكسار الذاتي؟

فما حدّت للمراق أوسع من أن يحده وصف المطابقة ولغة الإيحاء، وأعمق عند التقبّل من أن يعيّد به المتداول الشائع من هراء التفسير والتأويل غداً ما يجوز اعتباره تأويلًا للتأويل بمشترك المكتوب المشروط بتدلالاً (significance) أو إمكاناً للمعنى، ذلك ما يُعَمّر، ونحن في بدء هذه القراءة، افتتان سامي مهدي بتوليد الاستعارات بعد ثبوت الحاجة لديه، وأكثر من ذي قبل، إلى "استعارات

"مدوّنات هايل بن هايل" لسامي مهدي كتابة الحياة والموت أو ما يتركه العبور من أثر

سهيل الكلياني



سامي مهدي مدوّنات هايل بن هايل

١- كُونَات لكتّابة
شعرية واحدة.

أي هايل هذا الذي يجعل صورة أخيه القاتل بمُجَلّ تاريخ الإنسانية، والسُّلالة بدلالة الأمة المهزومة تباهاً بعد ماضي انتصاراتها؟

للقناع، هنا، وظيفة الإضمار والإظهار معًا، وله أيضًا مجال الرمز في اتجاهي المسالف والحصادت بمُحتمل مأساة الكيان الفردي والجمعي.

كذا الفاجعة التي حدّت بالذات الشاعرة أعمق من أن تتحصّر في معنى موصوف وأرحب مدى من الفوضى الخراب الكارثة الجريمة بأبعث الصور وأكثرها دُمُوية في تاريخ الكونونة.

كيف للمدوّنة إضرادًا وجمعا أن

تشتمل على هذا الكلّ الغارق في جحيم الوضعيّة؟ كيف يكون التكلم حينما يسفر عجز اللغة عن أداء حجم الفاجعة التي حدّت بالمكان والكيان؟

اساليبها في مسار تجرية الكتابة لدى الشاعر بالحدث من الوقائع وجديد الاستعارة سمياً إلى تجسيد وضعية الوجود الراهن المختلف عن سابقتها

و لئن حرص الشاعر على تقديم الحداث على السالف (٧) فإن القراءة، في هذا المقام، تستدعي استحضار المسار الزمني للنصوص لما لهذا التغايب من دلالة خاصة قد تساعد على رصد لحظة الكتابة وتفكيكها بالشعر مقابل الصدمة (٨)، وما بعد الصدمة (٩). لذلك يتناول زماناً كما يحتفظ نظامان استثماريان حسب التقريب، كتابة الإبطان آن الانتصار للقيمة الجمالية الشعرية على فجاجة واقع الاحتلال ضمن "طيفر المعنى وأشجار الكلمات" و "أشكال ومرآيا"، وكتابة الإطهار بالانتصار للوطن باعتباره قيمة مرجعية للقصيدة وجمالية بنائها الدال، كالرجل إلى هنالك "مدونات هايل بن هايل" و"ليل طويل"، بين من يرفض الوقوع في دائرة التأثير المباشر لمساة الاحتلال فيبطن آثاره الدامية كي يعولها إلى نص مشكك متوهم بنضم باستحقاق إلى النصوص الشعرية الصامدة الأكثر تراجيدية ودموية في تاريخ الأدب الإنساني، وبين من يحول الشعر إلى وجه آخر للمقاومة دون فقدان القيمة الجمالية.

فكيف تتعالى لتختلف قصائد الطورين الأول والثاني في مسار المجموعة الشعرية؟

٢- تهمائم التأسيس لقيمة جمالية شعرية مختلفة أم كتابة الإبطان.

الانتصان، هو الصفة التي يتحدد بها مجمل الكيان ويتماقم الإحساس العميق بها أن حدوث الكارثة لتحول الكتابة من نسق الاطراد المعتاد إلى إبطان، وذلك بضرب خاص من الانقصاف حول نواة الذات بعبارة غامستون باشلاز (١٠).

لقد أدركت الذات معنى الانتصان

زمن قادم إن أمكن للفكر الفاسفي أن يتحدد ويتجزأ بميتافيزيقية جديدة مستقبلية. ولهذا الديوان وبغيره من قصائد شعراء العراق منذ الاحتلال الأمريكي له (٥) ومع المثال على آن الواقع أعمق دلالة من الفكرة التي هي صدى الواقع أو طيفه شأن الاختلاف القائم بين من يفكر في النار وبين من يكتوي بها، بين من يكتب عن الموت وبين من يهلك حقيقة أو يموت مجازاً، بين من تنهده لحظة الهلاك وبين من يتفرج عبر شاشات التلفزيون على القتل والجرح وصيحات القتلى والتهامى في هذا الاتجاه أو ذاك، بين من يؤثر البقاء في العراق ويقامر وبين من يهاجر.

لهذا كله تطالعنا صورة سامي مهدي الذي يحيا بالكتابة الشعرية لحظة قصوى من الوجود يصعب إدراك دقيق خفاياها لمن لم يضرب الجمع الحيثي بين الموت والبالذ (٦).

فكيف تفقد الذات الشاعرة في "مدونات هايل بن هايل" توازنها المعتاد كي تتجاوزها سطوة تجرية الكتابة المسالفة ومغامرة اللحظة بشجاعة الكائن الذي أثر الصنق على المروعة، والموت الجازي على هلاك المعنى، والاعتراف بالجميل للوطن على النكران، والوفاء على الخيانة، والانتصار للقيمة الشعرية والجمالية على العارض من الأحداث والمواقف؟

كيف يتغير بناء القصيدة وأسلوبها/

جديدة (٣) لاختراق بنية المعنى المستهلك المتقدمة وهرم القصيدة المتداعي وبتيان الذات الشاعرة المزحومة بالهواجس والوسواس والاستهزات (Fantasmes) إثر فقدان بوصلة الاتجاهات في زمن الهركان الهائل الذي هوّض ماهية المكان وهوية الكيان.

فكيف تستحيل اللحظة في هذا الديوان إلى زمن، والتطور إلى تاريخ يفتوق بفضائياته مجمل التاريخ، ومحض التجربة الحادثة في الكتابة إلى أصل ناشئ يحل بمقام الأصل الأول إثر "الزلزال" الذي حدث؟ كيف يتناص السالف من التجربة وحادتها بمختلف الأسلوب/الأساليب وإستراتيجيا حادثة لكتابة شعرية تواصل نهج القصيدة السالف لسامي مهدي وتقطع معه ضرورة بإبدال هو من وعي الكتابة الحادث الدموي وإليه؟

كيف تستحيل بلاغة المطابقة الموجية في عقود التجربة الشعرية المسالفة للشاعر إلى إيهام مطابق حيناً، غارق في "إيهام الإيهام" أحياناً أخرى يثبت الفعل الكتابي و"شراسة" الروح المتعلقة بالهياة تعلقها بالموت حينما يتساوى في ماهية الكيان كل من الحياة والموت، برغبة البقاء والسعي التراجيدي إلى إفناء هذه الرغبة بصيرت خاص من "الانتحار البسلي" المخصب إبداعاً شعرياً وشهادة صارخة في الشعر والاشعر على جريمة الإنسان في حق أخيه الإنسان عموداً إلى أول جريمة في ذاكرة البشرية وشوراً بفجمل تاريخ الجرائم/الحروب.

و لئن انصرف الفلاسفة إلى البحث في الظاهرة الحربية (٤) لتظهر في ثنائية النظام والفوضى والحدود الفارقة على امتداد تاريخ الإنسانية بينهما لدى حاجة النظام إلى الفوضى والفوضى إلى النظام قياساً على ثنائية الوجود والعدم فإن للشعراء رأياً مختلفاً قد يحتاج إليه الفلاسفة في

تصعد الذات
الشاعرة في
مدونات هايل
بن هايل توازنها
المعتاد كي تتجاوزها
سطوة تجرية
الكتابة المسالفة
ومغامرة اللحظة



الذي هو أساس الوجود الإنساني، إلا أن هذا النقصان يتخذ له في القسم الأول من ديوان سامي مهدي سمات أخرى عدا اللون والعجز والرخاوة والتبرؤ والتفكير الدائم بأن يتحدث بدءاً بالفوضى السري المبهمة المنفلت من جواهر اللفظ ومسبق المعنى إلى أصل متخادم ذهني هو صميم الذات، ينظور جورج باتاي (١١)، هذا الدال الذي يقارب التسمية من غير أن يستقر في معنى يعينه:

" ينقصنا شيء من الإصغاء والكلام

وكل ما نسمع أو نقول

ينقصه شيء، خفي، غامض، مجهول

كأنه العبر الذي يكمن في بواطن الأشياء

كأنه الحزن الذي ينتابنا في أول المساء

وحيرة الروح التي تبحث في الحيرة عن سلام

ينقصنا شيء،

فهل ينقصنا المعنى، أم الأحلام؟ (١٢).

فيستقر بدء الوجود بالنقصان في ثلاث ضمائر: "أنا" المتكلم الشاهد على ما حدث ويحدث في راهن الكتابة والوجود، والـ"هو"، الضمير الغائب الذي قد يدل على الوجه الآخر الخفي لأنا، "والنحن"، بوصفه كلاً جامعاً قد يصل بين الضميرين الآخرين وغيرهما من الذات الملتفة والمشار إليها ضمناً بمجموع الحال ومُجمل الكيان الجمعي عند تفاعل الذات الشاعرة مع وقائع الكارثة الجينية المباشرة.

وكما تهي لغة الكتابة الشعرية بما

وراء هو الوجه الآخر لإمكان التبدل على معنى ما يسفر واقع التواصل عن انقطاع مفاجئ لاختلال بنية المعنى وتوسل الكتابة بالألمنى الذي لا يدل، هنا، على نقيض المعنى، بل ذلك الإمكان المحتجب الذي غيبه تداول الاستعمال ورتابة الوجود المتكرر. فتشهد لغة الكتابة، شأن الذات الكاتبة، ارتباكاً مفاجئاً في غمرة الفوضى الناتجة عن الزلزال الحادث (احتلال الوطن)، إذ سرعان ما تقوض بناء المعنى القديم المتهاك وأسفر مشهد "الاكتمال" السالف عن فراغ هائل أسماء الشاعر "وجوذاً ناقصاً" أو "تقصاً" يدافع مقاربة اللأسمى، ذلك "الخفي"، الغامض، المجهول، السر، الحزن، حيرة الروح، المعنى، الأحلام...، يأخذ السؤال المذكورة وبالمشترك بينها والمختلف عنها، لحظة يتدك المشهد القديم للكائن والكيان بحادث "طوبى المعنى وأشجار الكلمات". لقد أسفر الزلزال الحادث في واقع الذات الشاعرة عن "زلزال" هائل في بناء القصيدة حينما تفكك منطق اللغة الشعرية بتعدد الأصوات والنبرات وانقسام نواها المعنى المتداول (١٣) بعد أن انتهى التعاقد الضمني في الأداء (énonciation) إلى الانهيار شبه الكامل لانقاف الذات المتقطعة بعميق الحال السريّة الغامضة المبهمة لؤاداً بأحر صروح الكيان الفردي وانحباس آفاق المفروض وتعمل أي إمكان لفهم في مجال الآخر المتلقي، لذا تفر لغة

تشهد لغة الكتابة شأن الذات الكاتبة ارتباكاً مفاجئاً في غمرة الفوضى الناتجة عن الزلازل الحداث (احتلال الوطن)

الشعر إلى ما وراء اللغة، والمعنى إلى اللألمنى بحثاً عن حياة أخرى أو موت يتحقق به الإمكان الأقصى للحياة، وكأننا بهذا التفكك الحاصل في سلة الكلمة بالمعنى داخل بناء القصيدة نشهد توجُّهاً حالاً نحو الكلام، بضرب جديد من التعاقب، كتعاقب الذكورة والأنوثة في مجال الهمم وإعادة البناء بممكن الإنجاب ونقيضه:

"الكلمة أنشئ

والمعنى ذكر

قد يلتقيان

في أي مكان، في أي زمان

فإذا ما اقترنا قد تحمل منه،

وقد تفتن،

أو لا تلتج من أي الحمل

سوى الغثيان... (١٤).

وبهذا الترجيح المتكرر عند استخدام لفظ "قد" الملازمة لأفعال المضارع تتضامن دائرة المعلوم في زحمة المجهول اللانهائي ليعاظم بذلك أسلوب التقريب والتسيب والؤلوق، إذ الكارثة الانهيار الصدمة الفراغ الخراب النقصان الغثيان لم تثق من اللغة إلا إمكان تجاوزها إلى لغة أخرى، ومن المعنى سوى دلال اللألمنى، كالمسلب الفاعل يُعيد بناء الوجود والوجود في اتجاه معنى- مشروع:

"فالكلمات طيور والمعنى

أشجار تحملها ثمرًا

يقتاب به في زمن أت... (١٥)

وبذا تنزع الكتابة إلى نقيض "الجنب"، إلى "تبدل" حادث تتخذ به الحركة الشعرية أتجاهها مابكسا



سامي مهدي مدونات هابل بن هابل

الطبعة الأولى

مدونات هابل بن هابل



الطبعة الأولى

التدليل بالموروث الشعري والحادث من تجربة الفرد الكاتب فإن الحاجة إلى التعبير عن هذا الجديد الكارثي تستدعي وجها آخر للكتابة، كأن تعود الذات الشاعرة إلى ما وراء اللغة بقصدية الشعر لممارسة ضرب من التفكير يعود بالجملة الشعرية إلى الكلمة وبالكلمة إلى الصوت ويُراوح بينها بحركات نهاب وإياب ضمن التوليد الدلالي الذي يُظن الحالات والمواقف كي يعيد إنشائها بتماثلات سيميائية حادثة بين الإشارة والأيقونة والرمز، كأن تحافظ الإشارة على

مطابقتها اللسانية المتداولة في حين يتقوّم بناء الأيقونة المتداد بأنساق جُمَل شعرية مُفاجئة وتظهر أبنية رمزية ناشئة لا عهد لعالم سامي مهدي الشعري بها إن وصلنا هذا الحادث من تجربة الكتابة بالمثالي، وذلك بفعل كتابي يصل بين الوعي الكاتب واللاوعي.

إن ممارسة التخوم القصية في الكتابة، عند مُقاربة اللحظة الشفافة الفارقة بين الحياة والموت، تترك منظومة الكلمة في اقترانها بالمعنى وتعيدها إلى الأصل الأول، إلى مجموع أصوات (١٧) تتناوب في التدليل على الكلمة والمعنى في تواصلهما وانفصال كل منهما عن الآخر في ذات الجين.

ولئن تعالقت الأصوات/الحروف بِحُكم التداوُل والاتّفاق بين مجموع المتكلمين ضمن دائرة اللغة الواحدة

فإنّ تجاوُّر الكلمات لا يخضع بالضرورة لاتّفاق مسبق، لأنّه يمثّل وجها آخر للتداوُل اللساني نتيجة التحوّل من لغة التخاطب المتداد إلى أداء الوظيفة الشعرية. وليس أدل على اشتغال الكلمات في دائرة هذا المنظوم الشعري من مفهوم "اللعب الجاد" لدى هانس جورج غادامير أنّ تعريف العمل الفني إجمالاً (١٨)، إذ لعبة الكلمات، بلغة سامي مهدي، إدراك مخصص لهذا المفهوم التراجيدي الذي يؤلّف

لمركز/المراكز لحظة تقعد البنية الاستعارية المسالفة في مسار تجربة سامي مهدي الشعرية نظامها المتداد وتنتج إلى منظومة استعارية حادثة تستدعي لإريك اللغة بتفكيك أنساقها المعهودة والالتجاء إلى كتابة الطيف، الظل، صدى الكلمة البدائي والمعنى-المشروع. فينزاح الشعر عن وصف الحالات والمواقف والوضعيّات إلى اختراق ذات الحدث الكتابي بتأثيرات الوقائع الحادثة الصادمة بجهة مُقاربة الشعري، هذا الذي يسكن القصيدة وأيّ عمل فني يفضي عصاره من الأحاسيس والرغبات، فلا إمكان للتدليل، هنا، على الوجه الآخر لكونية الذات الشاعرة أو المتخيّل المتوتر من هذه الكهونة إلا باسترجاع الجذور الأولى لوعي اللغة، كمرايا الدفين المغمّ في تغليات الكلمات بُدًا من رجم الوعي الأول ومرورا بأطوار التكوّن في بنية وصي التكلم تبعاً لأنساق الأمطار التالية، وبمُجمل هذه العناوين -العتبات:

وجود ناقص • النقص • أصوات • لعبة الكلمات • صمت الكلمات • عشق الكلمات • ضياع الكلمات • عالم الكلمات • كلمات غاستون باشلار • كلمات شكسبير • كلمات بول إليوار • كلمات جاك دريدا • المعنى والكلمات • المعاني كلها • معنيان • تيه المعنى • تقاغة فوكو • ثفة بيدرو ساليناس • كنز الخيميائي • بولوك كويوك • خرابث بورخيس • حوار • كهونة • أسئلة مُقلّدة • اصداء • المعنى • الرهان.

وإذا "طُور المعنى وأشجار الكلمات" قصيدة مطوّلة تزامنت كتاباتها وعديد الوقائع الصادمة في حياة الذات الشاعرة بُدًا من الاحتلال وعلى امتداد شهور من البهجة والمعاينة والرعب تجاه ما حدّث ويحدّث في واقع الاحتلال (١٦).

و لأنّ الفاجعة أعمق وأوسع من مجال القصيدة، كما خبر الشاعر أساليبها وإمكاناتها المختلفة على

بين "اللعب" والجذ، وتحديدًا بين اللغة وإمكانات تدليلها الاستعاري، بين عجزها المائل فيها منذ بدء التكوّن وهويات الضفّة بما يقتضي الذات المتكلمة الشاعرة من إمكانات حادثة وما يتخذ له شاكلة الانتظار الدلالي عند التقبّل من تاول، وإذا لعبة الكلمات حركة تشكّل تقتضي "الصمت" (صمت الكلمات) الذي هو كلام آخر بالإيمان:

صمت الكلمات

تتذكر تاريخها

وتُقب عن ذاتها

في فؤوس المعاني

واقية الذكريات (١٩)

فالكلمات، شأن مجمل اللغة، هي مُفسّغ من مَمان متحوّلة مرواً من "التكلم" إلى "الصمت"، ومنه إلى "العشق" وصولاً إلى "الضياع" لتتأكد بالإنشاء والفسخ وإعادة الإنشاء (metamorphose) صفة النقصان في تسمية "عالم الكلمات"، إذ النقصان هو أصل الكيان ومُرجعه (٢٠)، وبالنقصان يُصبح كل شيء ممكناً

وأراني أخبط في تيه من غير دليل... (٢٢)

فلم تعد الكلمات دليلاً يساعد على فهم المعنى وإنشائه أو إدراكه، بل يتداعى اليقين القائل بأن مادة المعنى ماثلة في الكلمة، ولا كلمة بلا معنى، ويُنْجِج التأويل مُرضاً، على حد عبارة ميشيل فوكو (Michel Foucault)، ينزاح عن حقيقة الشيء، كما هو في واقع الوجود، ويوصفه ظاهرة قائمة بذاتها قبل التسمية. كما تستعيد الذات الثقة في الوجود، لأنه موجود حقيقي رغم اختلاف التأويلات، وكالوجود تماماً يحدث لينقضي، ويتكف لتخفّره في الأثناء بعض من زحمة العدم، وإمكان واستحالة في الآن ذاته أو إمكان بالقياس على ما مضى، وبالصدفة قريباً في هذا التمثل من تمسّز بيدروساليناس "للثقة" أو الوثوق:

"في معنى

تُصادفه، مرةً في الضباب

وتتصافه، إن حظيت به

دوّن ظفراً وباب... (٢٣)

إنّ المعنى، بهذا التناصّ الواسع، مشروع للبحث أو بعض من الأمل، ككفر الخيميائي بأوكويلو لا يتحدّ بشيء جاهز عدّاً "البحث والسفر الطويل، بلا مقام أو رُجوع" (٢٤)، و"خرائب بورفيس" ترسم ليل المأثاة وتستضيء بمتعة المرايا، فتتشد الرؤية عبر الرؤيا التي لا تتحقّق كي تظلّ إمكاناً دائماً للإبصار (من البصيرة لا للبصر).

وإذا "العب الجاد"، على حدّ عبارة غادامير، هو الإمكان الوحيد لتسمية ما يصعب أو يستحيل تسميته، كان نقضي كمية الكلمات بعد محاولات توصيفها عند الأخصى إلى لعبة المعنى، إلى ما أسماء سامي مهدي "معنى المعنى"، على غرار ما انتهى إليه فكرنا البلاغيّ الترائي (٢٥)،

**تعد الكلمات دليلاً
يساعد على فهم
المعنى وإنشائه أو
إدراكه بل يتداعى
اليقين القائل
بأن مادة المعنى
ماثلة في الكلمة**

ووفق الريبة

كي تُنتج في السرّ معانيها،

و تُبيح لمن يقطف أن يقطف حسب
الرغبات؟

أم إنّ الكلمات

لا تُنتج معنى،

و المعنى يكمن في جوف المعنى في
طور سبات (٢٦)

إنّ ماهية المعنى هي بعض من ماهية الكلمة وإنّ بدّاً التباعد المفهومي قائماً بينهما، كالوجه والظن، أو كالجسد والروح، أو كالاسم والمُسَمّى في واقع اشتغال التسمية.

وما ارتياك المعنى، تعطّله، انحباسه، تشظيه، غموضه، احتمال إثباته أو نفيه بفعل التأوّل إلا بعض من مازق اللغة تجاه ما أصاب الكائن من انهدام وفوضى. كذا تيه الكائن هو المنشأ أساساً "كتيه المعنى" في غمرة المعنى الحادث نتيجة اضطراب العلامات وانحباس أفق الرؤية/الرؤيا:

"ابحث في المعنى عن معنى يتحقّق في العمق،

ولا يبقّى غير التأويل (...)

ابحث في المعنى عن معنى

فيقود التأويل إلى تأويل وإلى تأويل

في اليهّ بذات الكائن التي لا تستقرّ في نواة معيها، لأنّها مشروع دائم لما يمكن أن يكون، ومُروّراً باللغة، أيّة لغة، وبالمعنى المائل فيها أو الدّالّ عليها. وما تعاطم هذا الشعور لدى سامي مهدي إلا وليد "الزّلال" الذي حدث لهنّشا عنه تداعي كلّ الوثوقات في وعي الكتابة والوجود. لذا يترامى "عالم الكلمات" ناقصاً مُروّغاً لاهيا "تغيّر عالمي" باني نظام أو زقبيّ شافاً كثيفاً جاملاً ملقّاً بالّلحظة (الآن) غارقاً في عمّة الكيان بمتراكم آثاره البيدائية. فلا ترى الذات الشاعرة بُدّاً من توسيع دائرته بفيض عارم من التناصّ بنية مقاربة هذا العالم، كالاستنادة بكلمات غاستون باشلار وشكسبير ويول إيلوار وجمال دريدا، وكاستقراء حلم الكلمات القديم المستعاد وما تقوله وتُخفيه، وما يثبّسها من غموض، بشهادات بعض من خبروها وبعثوا فيها كي تُثار في الأثناء أسئلة المعنى:

"هل أدع الكلمات

في رحم الغيب



كتاب "ساامي مهدي" "معدونات هابيل بن هابيل"

وقريباً من مفهوم

"اللاسمعي" في البلاغة الحديثة^(٢٦)، إذ المقصود بمعنى المعنى بالنسبة لسماعي مهدي هو الماوراء الواصل بين الكلمة والمعنى، ذلك المفلت الدلالي الذي يتحرك بعيداً عن ظاهرة اللفظ، ويكشف المعنى، وله من الاقتدار الفعلي على إنشاء الكلمات وتوليد المعاني، وليس أدل على هذا الفهم من مسألة الشاعر الصريخة:

"يكون المعنى اللأسمعي"^(٢٧)

و كأننا نشهد بهذا السؤال محاولة اختراق لذات الحدث الكلامي بالحوار، إذ اللغة، شأن الفكر والذات، مفهوم تواصل^(٢٨) يتأسس على الحوار الصامت والحوار الناطق، بالإبطان والافتتاح على الفضاء الخارجي ممّا، كان يستحيل الأنا المتكلم في النص إلى مخاطب ومخاطب بالسؤال يُنشئ في الغالب وجهاً آخر للمساملة، وبما يُشبه إجابة الوديق أنّ استحضار مُجمل تجربة الموجود في الوجود كي يحلّ المعنى إمكاناً للفهم عند التحرك إلى أقصى الكينونة، وأنّ مفامرة البحث عن المعنى وممارسة فعل الحضور في "مُتاهة الغياب"^(٢٩)، لتظلّ الأسئلة في مجال المفامرة مُطلقة في غمرة "الأصداء" وظلال المعنى الهارب من معناه والخراب المستبّد بكلّ شيء، بما في ذلك "السكن" الذي هو رمز التقاف الكائن حول ما به كان ويكون ويحلم أن يكون. إلا أنّ الذات الشاعرة مُصرّة، وأكثر من ذي قبل، على اللوّد بهذا المتبقّي، كأنّ يتحمّل كوابيسه وتلتذّ بأحزانه وتُغالب به قدر الوجود ووحشة العواصف في ليل المُتم اللأ- نهائي، بضرب من الرهان الأخير، إذا جازت العبارة:

"هذا رهائي

بيت أرقعه واليسه قميصا

حين يخذلني لساني

بيت بلا سقف ولا باب

تلاعبه الرياح

وتجول في انحاء

شمس الصباح

بيت له لوني ورائحتي وظني

وعلى حجارته دمي

وغبار أهلي

وأقول في سري: إذن هذا مكاني

هذا رهائي

فنتكلم الأشياء دورها

وتكتمل المعاني"^(٣٠)

هو الإصرار، إذن، على التموّج في المكان ببقية المحافظة على ما تبقى من الكيان، هذا المكان الموصوف بالذات الفردية والجميعة (الوطن)، وبالتاريخ الضاربة جذوره في القُسم (الدلالة) الأنثروبولوجية، وبالمعنى أو ما تبقى من المعنى ووجود وإمكانا للوجود (المفهوم الأنطولوجي).

غير أنّ المكان/السكن وإنّ أصابه الخراب إثر "زلزال" ما حدث فهو لا يقتصر على أصمّة ما ذكرناه من الدلالات الوطنية والتاريخية والأنثروبولوجية والأنطولوجية، إذ

إنّ «الالتصّات»

هو أبرز صفات

الكائن الطبيعية

وهو فعل وجود

ضروري في

مواجهة الهلاك

عماده الأساس هو الكتابة الشعرية، تمارس به الذات الشاعرة شتّى فنون "اللب الجاذ" وتتلوّ بها ومن خلالها عمّا يحدث في انتظار ما سيكون.

إنّ المكان المتبقّي، هنا، هو ما يُبلد تأثيره في الداخل بما لم يهدم بدم تماماً من الكينونة، غير أنّ هذا المتبقّي قادر بالكتابة على تمهيد الفراغ الناتج عن ضياع المعنى، وهو بمثابة التنبؤ الأكثر حُققاً والحلم الأشدّ توهّجاً والأمل الأقدر على إحبال الخواء معنى، لذا يُعدّ الإبطان بالأقصى في ممارسة لعبة الكتابة وإثبات الكيان رغم كلّ الخطوب والماس، السالفة والحادثة والممكنة في القادم من الأيام.

إنّ "الالتصّاف" هو أبرز صفات الكائن الطبيعية، وهو فعل وجود ضروريّ في مواجهة الهلاك إنّ حولنا النظر في الكائن بدلالة العامّ إلى الموجود (Etant)^(٣١)، لتلك تنفتح الذات الشاعرة سبيل "التفاف" مخصص بدلالاتين متواضعتين: الإحصاء الطبيعيّ داخل الموقع (السكن، المكان، الوطن)، والتوسّل بالكتابة داخل أقبية الروح المتمسّكة إلى حياة أخرى أو إلى موت مجازي يكسبها القوّة والاقتدار على مغالبة الهلاك الزاحف على كلّ الأشياء في "الخارج" و"الداخل".

وما كان مُهملاً في مآلف وعي الوضعية يُضحي أساسيّاً، ذلك السكن في الداخل يُدبّش الذات الشاعرة دون شهادة الآخر/الأخريين عليه، كالذي يُنظر إليه عبر "مرآة وحيدة":

"في الغرفة مرآة

بإطار من ذهب،

وصفاء كصفاء الينبوع

وتكن ما جذواها

من دون عيون تتلّعب فيها

وجوه تمنحها معنى وحياة"^(٣٢)



التفجّع إلى الفعل التداوُلّي بطبيعة الشعر وسباق اللحظة التاريخية في المراق الجريح الذي يُطالب سكانين القنّة من غير أن يهلك تَمَاسًا. وما الذات الشاعرة، بهذا المنظور الحادث، إلا إمكان وحيد مُتَبَيّن للوجود على شاكلة قمل خارجي، بانتهاج طريق التضحية، ويعمّدًا عن المبالغة في القول التطهيري:

أَوْحَان قِطَافِي إِذْنٌ

مثل فاكهة نضجت في الأوان

وتدثت يقطفها عابر في المكان

ويقطع آخر خيط لها بالزمان (...)

لا أَحِبُّ التَقَلُّبَ، هُوَ اهْتِئَانٌ

لا أَحِبُّ التَفْجُعَ، هُوَ هَوَانٌ... (٣٦)

إنّ رمي ما بعد النحول في ممتار الحركة الشعرية لهذا الديوان يُفْضِي اتّباع الحقيقة التي مفادها أنّ الموجود كيتونة متحركة مشروطة بإبتداء الوجود وانقضائه. لذلك نَمَسِي التضحية الطريق والمآل، ولا بدّل لها. فينحصر الوجود الفردي في كلمة بسيطة بعيدًا عن أيّ إغماض "عُمل"، جاء رواج (٣٧). ولئن نزعت الكتابة في المور الأول إلى التفكير في حقيقة الوجود والموجود هُناك في الموقع الذاتي، بما ظل مشروعًا لفهم نهجّة الالتباس القائم بين المعنى واللامعنى أو استبداد اللا- معنى بالمعنى بُنْيَة إنشاء معنى حادث مختلف فقد اتّخذت لها في هذا المور الثاني سمة "المتكشف العميق"، بوصفه مجالًا للتفكير الشعري، إذا جازت العبارة، بما يظهر للرأي ويسمط مشهد ولا يدع أيّ إمكان للعودة إلى تجربة الإبطان الأولى.

إنّ فلسفة المتكشف العميق فعل تقريب ومؤلفة حَكِّ التداخل بين واقع الحياة وإرادة الموت:

"وإنا ليس عندي ما أخاف عليه

ينقضي الطور

الأول من مسمار

التجربة الحادثة

في زمن الفاجعة

بالاحتلال وإنهيار

جل الوشوقات

الصدمة:

"أخرج من مرآتي

كأنيّ يخرج من قبر مفتوح

أعشى مضيبيًا بنشيد الروح

أصنع أدواتي

أفرض أحزابي

وأتابع سيري في كلّ فضاء... (٣٨)

٢- استعادة الفعل التداوُلّي لطبيعة الشعر مرارًا الزمت التاريخيّة بشاعريّة القامة.

ينقضي الطور الأول من مسمار التجربة الحادثة في زمن الفاجعة الفردية والجماعية بالاحتلال وإنهيار جُلّ الوثائق ليبدأ طور ثانٍ مكثته قصائد "الرجل إلى هُناك" ومُؤنّات هابيل بن هابيل "وأهل طويل". وكانّ الكتابة، بهذا الطور الثاني، ترتدّ إلى ما قبل الصدمة وخوض تجربة الإبطان، بحركة تَبَدُّل تعاكس "الجذب" السابق، وذلك عند تقطيع ذاكرة الزمان وللمة الجراح والاندفاع بأقصى الجهد في اتّجاه "الخارج" حيث الواقع الكارثي، كما هو، يستدعي إرادة القول والقلم أو الفعل فحسب بواسطة القول الشعري إسهابًا في إرادة جماعية للمقاومة. هُنا نزاح الكتابة الشعرية بذلك عن مَبْهَم الحال وكثيف الرؤيا وفائض

وإذا "أشكال ومرايا" قصيدة مُؤنّلة أخرى (٣٩) تعقب قصيدة الحيرة والرعب والصدمة الأولى لترصد أطباق الحالات الناشئة في هذا الزمن الحادث. وما تتقدّمه الذات الشاعرة من انغلاق في اتّجاه الخارج ولواد بالداخل سرعان ما يُفْضِي هو الآخر إلى ما يُشبه الانغلاق بالمثامة، كان يترأى الطريق خطًا في "مرآة" ليستحيل إلى "محض سِرَاب" (٣٩)، وكالفوضى في حركة التوغل بالداخل تعصف بكلّ الأنساق والأيقونات والأنظمة والوثائق:

"أشكال ومرايا،

أشكال ومرايا

وبقايا أصرار

وعيون تطرف

ووجوه تحرف، أو تنزف،

وقلوب ترجف في الأغوار" (٣٩)

كذا حركة "الداخل"، نفاذ إلى الطوايا حيث أقدم المشاهد ترد على شاكلة لطيفة تداخل ضمنها العلامات الذكريات الوجوه الحروف المعاني بتداعيات كتابية شعرية تنتهج سُلّ "المرايا" في ذات مشروخة لا تستقرّ على حال ولا تحتمك إلى وجهة أو دليل، بل تعتمد أسلوبيًا يتردّد بالقصد بين الإنحاج إلى ماضٍ بعيدٍ ويحج انفضال المعنى حينما تتماكس الصور لتتلاقى في مشاهد شبه سريالية، بلمية الأشكال والمرايا وتوآل الشخصيات وتساؤل الوجوه، وبما يُقارب بين لغة الشعر وتداعيات الحال المشهدة "بالهذيان" المتعمّد ويذاكرة النسيان أو النسيان كلما تأكدت الحاجة إلى التعمية أو التورية أثناء ممارسة "اللب الجاد" بالشعر ورمنية الوجه والإسم والماء والمرأة/ المرايا كي يُفْضِي الإبطان في خاتمة هذه القصيدة الملوّنة الثانية إلى فعل "الخروج" استمعدادًا لكتابة ما بعد



كارثة هذا الزمن العراقي المُنْجِع،
وكل المعاني الرموز الأيقونات المراجع
تتهوى كي يظل الشعر الإمكان الوحيد
المبقي حيث الكلمة تنضو عنها ثوب
العادة، والمعنى يتردد على معناه، و
القيمة الإنسانية تنفضح لتظهر بلا
قيمة، وقابيل يتمادى في غيبة ولا
يستكين، ويؤذ الإنسان في الاتجاه
المقابل لمسرح الكارثة يكتفون بالتفرج
على الجريمة.

هي الجريمة، إذن ينكشف الجرم
داخل سياقها المشهدي وإحداً على
شاكلة مُتَعَدِّد:

كُلُّهُم كان يبحث عن نطفة السر في
الخلق

بين الرؤى والظنون

كُلُّهُم كان يبحث عن قلب عشتار في
صسرتون

من دم هابيل في كف قابيل،

صن لُذَّة الحبِّ والقتل من
حوله... (١٣)

٤- رث قبيل الثالثة.

إنَّ وضعية الإنسان العراقي
الترابيدي كما يرسمها ديوان مُدُونات
هابيل بن هابيل "لصامي مهدي هو
بعض من المشهد العراقي، سالفه
وحادثه، هالذي حُثَّت اليوم لبقدا
هو تكرار لأزمة سابقة منذ الغول،
وقبل المفلول، فقد تختلف الوجوه
الأسماء الأزمنة، إلا أنَّ المشهد واحد:
دُرا، وقدر، خزية تُشَد دُم يُستباح،
طبيعة تحنو وإنسان يخون، أخوة
نادرة وقابيل قاتل هابيل بدلاتي الدم
المُشترك واختلاف الاسم، عمارة ثم
خراب وخراب تليه عمارة، حياة وموت
وموت متعبه حياة، كثرة الفصول في
الاعتقاد التمزجي القديم، أو "العود
الأبدى"، بالمفطور النيشي، الذي
هو سمة الوجود الأزلية ومخصوص
الوجود.

"أبي هل اسفت علي

وهل قلت شيئاً لقابيل عني

وهل قال شيئاً يُعبر عن دم

أو حين إني؟

أبي إذا اعرف ما قيل عنه،

و لكنه لم يزل، مثلما كان،

يقتلني كل يوم ويسلطني ما لدي

أبي،

اهلا بمر الكون إلا يقتني؟

اقتني، إذن، هو هالونه الأزلي؟ (١٤)

تكتف صور الجريمة في قصيدتي
مُدُونات هابيل بن هابيل "وليل
طويل، كأن تتردد علامات الظلمة
والدم والقتل وعنجهية القاتل وموت
الضحية الإنسانية وفظامة مشهد
الضحية في ليل الوجود الموحش
حيث الصمت يرمق الضحية يغيب
باردة ولا يستجيب لصراخها المذوي.
وبالطوفان تُسندَم رُمزته العلامة
إلى غاية الليل والوحوش الضارية
والضحايا الأبرياء وحمام الدم
النازف دون توقّف تقارب لغة الشعر
لدى صامي مهدي بعضاً من ضخامة
الكارثة.

إنَّ مجمل التاريخ برموزه القديمة
والحادثة يتكف حضوره للتدليل على

أو أحن إليه

وقد اكتملت دورة الطين في،

واكملت ما كنت أجلته من شلون

وأصفاً ديران شكى بماء اليقين

هأنا الآن حُر، كما ثم أكن قساً من
قيل،

حُر بلا ذكريات ولا أمنيات" (١٥)

فيتواصل الطوفان الأول والثاني
من مسار كتابة الفاجعة بضرب
من الانقطاع عند تدبير الوجهة من
"الدخل" إلى "الخارج"، مثلاً أشعر
هذا الخارج سرياً، وفي اللحق،
عن خفايا وطوايا أخرى، هي بمثابة
ظلال الوقائع اليومية الفاجعة.

كذا الأسئلة تتوالد تلاحاً بحركة
تدفع إلى الانزياح عن أنطولوجيا
البدايات في محاولة بعض من خفايا
الكلمة والمعنى والاسم إلى مواجئة
اللحظة بشروطها وأملاتها الحادثة
ومتضخيات المواجهة مع الاكتفاء بقيل
من الأمل وكثير من الحب عند تقلب
معنى السكن تبعاً لوظيفة مختلفة عن
سابقها في الطور الأول:

"أريد، إذن، زوجتي دون كل النساء

فصيفي ضيف بها وشتائي شتاء،

وإن لم يزني هناك صديق من
الأصدقاء

فحسبي مَحَبَّتُها من عزاء..." (١٦)

فهذا الأمل الذي توقّف به مسار
الديوان (١٧) ليس إلا بذرة أنشأها
الباس ذات (١٨) المستبد بالذات
الشاصرة بعد الصدمة الأشد في
حياتها، ذلك اليقين الأول برفعة
الإنسان يتقوض لينهار عند سقوط
مختلف الأقدمة واكتشاف وجه قابيل
القاتل مُطْلَقاً بدم الأخ، بل كل الإخوة
في حضارة الإنسان، برمزية سؤال
"القتل" و"حيرة الأب"؛

إن مجمل التاريخ
برموزه القديمة
والحادثة
يتكف حضوره
للتدليل على
كارثة هذا الزمن
العراقي المُنْجِع

هابيل بن هابيل



أو بما يتركه العيور من أثر:
"فيا ربح اهدي يا ربح"
ولا تستعجلي التلويع بالأيدي إذا ما
صنخ
فهذا أول النظر
وهذا أول السفر
فهي انتظري
صوري، وأتبعي الشري. " (14)

* كاتب ونالده من تونس

اليأس والأمل، في المجال الخارج عن
ازدواج الحياة والموت حيث المشترك
الذي به تتلاشى الحدود الفارقة
بينهما. ويهذا اللون الثنائي من كتابة
الشعر يتأكد إصرار الذات الشاعرة
على البقاء بدافع اليقين الذي يسلم
بشمية الانتقضاء.
ولأن الوجود آيل حتماً إلى الانعدام،
شان الوجود الذي لا يكون إلا بالنفاد
والانتقضاء، فإن الذات الشاعرة
خاضعة حتماً لهذا القانون الأزلي.
لذلك تستلزم حقيقة الحياة والموت،
البسيطة بمفهوم العميقة ببساطتها
وسطحيتها مفالية الوضعية وإكساب
الحياة معنى بالموت، بـ"المبور" و"الأثر"

ثالثات في شهادة سامي مهدي أن
الذي به يتصف المراق الآن ليس إلا
وجهاً للخراب، إذ أُنمنا اتجاه البصر
تعالى مشهد الكارثة مزجوماً بالتم
والحرائق. وإن قارئ هذا الديوان،
المتتبع لمختلف أنساقه الدالة يُلاحظ
الحضور الكثيف لأنفاظ الجريمة
وهمنة سيطرتها على مختلف السجلات
الأخرى، حساً وتخيلاً، دلالةً وتدللاً،
زخراً وانتقاءً للرمز حينما ينحصر أفق
الرؤية/الرفيعة كتابة واستقبالا، قراءة
وتأولاً.

كما الثابت أيضاً شهادة من يحاول
الحركة قوًلاً وقشراً بالشعر داخل
"العاصفة"، بما هو أبعد من ثنائية

المراجع

- ١- سامي مهدي، "هاويل بن هاويل"، الأردن، دار الزئبق، ٢٠٠٦.
- ٢- انظر "طوبى لعنى وأهجار الكلمات"، أشكال ومرايا "الرحيل إلى هناك"، مُنذرات هاويل بن هاويل، "ليل طويل".
- ٣- Paul Ricœur, La métaphore vive, Seuil, ١٩٧٥.
- ٤- كأن نغير دين حمير، إلى كائنات وهيجل ومازكس...
- ٥- نذكر على سبيل المثال، حميد سعيد، علي جعفر المالح، أدبيات كمال الدين...
- ٦- يُدَارق مويص بلانكو، مفهومًا، بين الموت والهلاك، Maurice Blanchot, L'espace littéraire, Gallimard, ١٩٧٣.
- ٧- انظر العلامات التاريخية التي يُذَكِّر بها الشاعر قصائدها
- ٨- الاحتلال الأمريكي للعراق تحديدًا (٩ أبريل ٢٠٠٣).
- ٩- تحويل القصيدة إلى شعر مُقاومة.
- ١٠- Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, presses universitaires de France, ١٩٨٩, ١٩٦٠.
- ١١- Georges Bataille, L'expérience intérieure, Gallimard, ١٩٤٢ et ١٩٤٣.
- ١٢- سامي مهدي، "مُنذرات هاويل بن هاويل"، ص ١١.
- ١٣- انظر تقارير الأصوات في "طوبى لعنى وأهجار الكلمات"
- ١٤- السابق، ص ١٣.
- ١٥- السابق.
- ١٦- تم كتابة هذه القصيدة في أيلول ٢٠٠٣.
- ١٧- ضد هذه الأصوات ميتة.
- ١٨- E. Georg Gadamer, Vérité et méthode, Seuil, ١٩٧٦, ٢٠٠٣.
- ١٩- "مُنذرات هاويل بن هاويل"، ص ٢٢.
- ٢٠- Georges Bataille, L'expérience intérieure, p ١١٩.
- ٢١- "مُنذرات هاويل بن هاويل"، ص ٢٢.
- ٢٢- السابق، ص ٢٤.
- ٢٣- السابق، ص ٢٨.
- ٢٤- السابق، ص ٢٨.
- ٢٥- السابق، ص ٢٨.
- ٢٦- السابق، ص ٢٨.
- ٢٧- السابق، ص ٢٨.
- ٢٨- السابق، ص ٢٨.
- ٢٩- السابق، ص ٢٨.
- ٣٠- "الموجود" بمضموم الوجود والوجود، وهو مفهوم هيدغر.
- ٣١- "مُنذرات هاويل بن هاويل"، ص ٣٩.
- ٣٢- تم كتابتها في ٢٠٠٣/١٢/٢٠.
- ٣٣- السابق، ص ٣٩.
- ٣٤- السابق، ص ٤٠.
- ٣٥- السابق، ص ٥٢.
- ٣٦- السابق، ص ٥٨.
- ٣٧- السابق، ص ٥٩.
- ٣٨- السابق، ص ٦٠.
- ٣٩- السابق، ص ٦٣.
- ٤٠- نُقِّد "الرحيل إلى هناك" بـ ٢٥/١٢/٢٠٠٦.
- ٤١- Sarrn Klerkegaard, Traité du désespoir, Idées, Gallimard, ١٩٤٩, p ٦٦.
- ٤٢- "مُنذرات هاويل بن هاويل"، ص ٧٢.
- ٤٣- السابق، ص ٩٦.
- ٤٤- السابق، ص ١٢٩.



النور .. عالم أعتاب الستين

بدأت السيرة الذاتية الجريئة والكاشفة لعالم الكاتبات الجوانبي تأخذ طريقها إلى العلن ويشكل لافتة، بعد أن ظلت أشباحا وإحالات تنقص شخص إبداعهن بينما تنكر الكاتبة وترفض كل الإشارات النقدية التي تربط بين النص وصاحبه.

فهل بدأ عصر جديد للسيرة الذاتية التي تكتبها النساء؟ اشتركت ثلاث سير قرائها مؤخرا في جرة المكاشفة والبوح، وفي أن كاتباتها وقفن على أعتاب الستين أو تجاوزنها بقليل. وفي حين اختلفت عوالمهن دراميا وجغرافيا، ربطت بينها المفاهيم الاجتماعية التي سادت فترة الطفولة الأولى في تباين الأصمق والقارات.

"باولا" لإيزابيل الليندي التشيلية، و"حكايتي شرح يطول" لحنان الشيخ اللبنانية، و"رحى الأيام" لشهلا الكياتي الفلسطينية.

إيزابيل الليندي بدأت بوحها الحميم أمام جلالين، الموت إذ يصادر ابتنها باولا في إسبانيا، شابة جميلة مقبلة على الحياة تتأكل بالمرض الفامض، ولا نجاه لها إلا بدعوات وصلاة والدتها الماركية، والحياة إذ تتخفى بها الستين وما زالت قادرة وفتية، بينما تتأكل عظام شابة عشرينية في غيبوبة طويلة.

الحرقف الرئيسى أو "master scene" هي بوح إيزابيل الليندي هو تجريتها الجنسية الأولى حين تعلم أنى انش وهي طفلة صغيرة لم تتجاوز العاشرة مع صياء شاب التقته على الشاطئ وحيدا، وقد حاول استغلال جسدها في تقرير رغبة دون أن يفقدها بكارتها رغم خوفه من سطوة جدتها وعنفه، وحالة التحرش الجنسي هذه ليست جديدة، ولكن اللافت تركيز الليندي على دورها في إغواء الصياد ليضفي في جريته، حين اقتربت منه ونفذت كل ما طلبه منها، وتقبلت ملامساته لناطق جسدها الصغير وجلست في حضنه في اليوم الأول، ثم لبث دعوته إلى حرش صغير في اليوم التالي ليعلمها - كما أقنعها - ما ينور بين والديها في المخدع ويفرض شهوته على جسدها الصغير من جديد دون أن يفقدها بكارتها. ولكن جدتها يقتله في اليوم الثالث دون أن يعرف أحد لماذا قتل الصياد وماذا كان للصبي من دور في ذلك.

واعتبرت الليندي بأن الأطفال أحيانا يفوقون الكبار للتعرض والاهتمام عليهم حين يخطئون لرباهم الشاذة الدهاما وراء لذة الاكتشاف، شاما كما يقترح الموهوسون جرائمهم ضد الطفولة البريئة.

أما الـ "master scene" عند حنان الشيخ في "حكايتي شرح يطول"، فهو لحظة باحت بحقيقة ذلك المشهد الهلامي من طبيب وسرير وأم تمارس الخيانة كما ورد في روايتها "زهرة"، واعتبرت بأنها الطفلة وجسده بتفانيله وبوح غير مسبق في السير الذاتية العربية - للكتاب والكاتبات، عن أمها التي مارست الخيانة الزوجية مع من تحب ويحسبون ابنتها انتقاما من زوجها طفلة لزوج شقيقتها البخل، ولتعلن بأن صديق أمها - وقد تزوجته لاحقا وبعد فضائح اجتماعية عاصفة - هو والدها الحقيقي وليس من تنتسب له.

أما شهلا الكياتي فمشهدها الكبير الذي لا ينسى في سيرتها "رحى الأيام" هو مشهد الفقر الشديد والدتها للجزائر، قبل ذهابها للمدرسة، وأنها مارست الخيانة بعد أن رفضت طفلة دعوة الأميرة للمعيش في قصرها وتبنيها وهو ما ندمت عليه طوال حياتها كجمل كتبت. والحديث عن الفقر في السيرة الذاتية للكتاب العرب قديمة، ولكن النساء كثيرات يتبعن من الاعتراف بالفقر ومقارنته. هو نوع جريء ولكنه تأسيس لنوع جديد في السير الذاتية التي تكتبها النساء، إخراج الدفين الذي يتجلى مع البكاء الاجتماعي وثقافة الحب والتبوهات.

ليلي الأطرش *

هلمكان قدرة على التأثير في تصوير الأشخاص، وحيك الحوادث، مقلداً للشخصيات أكثر في صياغة المبنى الحكائي للرواية. فالتفاعل بين الأمكنة، والشخص، شيء دائم ومستمر في الرواية، مثلما هو دائم، ومستمر في الحياة. فتكوين المكان، وما يعرّوه من تقوّر في بعض الأحيان، يؤثر تأثيراً كبيراً في تكوين الشفوف، وقد يكون وصف الأمكنة من الدوافع التي تجعلنا نفهم الأسرار العميقة للشخصية الروائية (٣) فهو لا يقتصر على كونه فضاءً تقع فيه الحوادث، وإنما يؤدي دوراً حيوياً في مستوى الفهم، والتفسير، والقراءة النقدية (٤). لذا يمكن النظر إلى المكان الروائي من حيث هو مدخل من المداخل المتعددة التي يتم من خلالها النظر في عالم الرواية، والوقوف على مراميها، ومدلولاته العميقة، ومزمّره، وما فيه من جماليات الوصف إلى جانب جماليات السرد القصصي (٥).

والمعروف أنّ تحليل دلالات الأمكنة في السرد الروائي يساعدنا على معرفة ما يريد الروائي إيصاله إلى المتلقي (٦)؛ ففي رواية الذاكرة المستباحة لمؤسّس الرزاز تمكنا من معرفة البعد الطبقي لشخصية عبد الرحيم الأمين، وهي شخصية البطل في الرواية، من اختيار المؤلف لمكان معين في أحد أحياء عمان القريبة من موقع الكلية العلمية الإسلامية، وقريباً من السدّاور الأول. صلاوة على أن اختيار ابنه عبد الرحيم للإقامة في أمريكيا، بدلا من الأردن، ينم عن أنّ الحركة السياسية، أو الحزبية التي كان الأب عبد الرحيم أحد أعمدتها المخلصين، قد آلت إلى التفتك والتشرد، ولم تقم لها قائمة بعد أن خان حملة الشعاع شعاعهم (٧)، أما تركيز غالب هلمسا على وصف المكان، ولا سيما في وصفه لجامع قلاوون في رواية البكاء على الأطلال، فغايتة

شعريّة الأمكنة

في أرض السيد عبد السلام العبدلي

د. إبراهيم خليل

للمكانات في العمل الروائي حضوره، وللإنسان في المكان حضوره، وللمزمان في المكان حضوره، ولغة القدرة على تجسيد هذا الحضور وربطه بغيره من عناصر الخطاب الروائي ربطاً يجعل منه نسيجاً متشابكاً، مخمّك التلاحم، والمتماصك، شديد الاتساق، والترابط. وهذا

النسيج المتواشج هو الرواية التي تزوي لنا حوادثها بأسلوب خاص يتباين من كاتب لآخر. وإذا تأملنا المكان الروائي وجدنا أنه هو الذي يمثل البعد المادي الواقعي للنص، وهو الفضاء الذي تجري فيه، لا عليه، الصداوات (١). ولا نبالغ إذا قلنا، إنّ المكان يعدّ في مقدمة العناصر، والأركان الأولية، التي يقوم عليها البناء السردّي، سواء أكان هذا السردّ قصة قصيرة، أم قصة طويلة، أم رواية (٢)



ويكتب المهندس لخطيبته رسالة يتحول فيها الراوي الذي عرفناه في الاستهلال راويًا كَلِّمَ العلم، يروي الحوادث بعد وقوعها، إلى رأي مشارك هو المهندس أنور نفسه، في رقيقة سردية مصاحبة لوقوع ما يروي (١٥) في تلك الرسالة يروي أنور ما كان من شأن السيدة (شاهناز)، زوج الحاج نعمان، صديق أبيه، الذي لم يجد له المنزل عند زيارته له في حلب، وكانت تلك الزيارة هي الشرارة الأولى التي ستضيء، فيما بعد، أسرار العلاقة التي نشأت بين المهندس وتلك المرأة، وابنتها دلال، وابنها ربيع، فضلًا عن الحاج نعمان نفسه، وتأثير ذلك كله في علاقته بالمحامي الذي لم يدرج جدها

في تقديم النص، له. ومع ذلك فإن مثل هذه البدايات تمدّ من وجهة نظر النقد حافزًا يستدعي توقع حوادث أخرى (١٦) غير أن المهندس أنور سرعان ما تتوطد علاقته بالمهندس صهيبي (أبي منير) زميله في المركز الزراعي، وفي المركز يتعرف المهندس أنور على عائلة أبي منير، وعلى المدير المهندس فياض، وعلى آخرين ممن يقدون إلى المركز حيث الرأب الذي غدا أنور شاكر مديرًا له، وهو مرآب يزدحم بالآلات الزراعية، والبيلوزنات، والجرارات، وغيره، وممن ترمف عليهم، وعلى سيرتهم غير المعطرة، للدعوى أمير غزلان الذي يشكو منه الفلاحون، وفقراء قرية السيد بعد أن قادته أطماعه لإغلاق الطريق التي يسلكونها هم وأبنائهم ومواسمهم إلى أراضيهم الزراعية التي ما تزال في أيديهم ولم

تصير بيد الملكية غزلان هذا (١٧) وقد كان وفوق البطل على هذه المشكلة في بدء التحاقه بالمركز حافزًا يفتح على معرفة جليّة الأمر، ليكتب في رسائله إلى خطيبته بما اكتشفه من غبن الحق بتلك الفئة الفقيرة (١٨) وقد ضلّها في بعض تلك الرسائل عن السيد، وعن أمير غزلان الذي ابتاع الأراضي منهم بثمان بخص لا يكاد يذكر، وإيعاء الدولة بثمان خيالي. (١٩)

وتواصل بعد ذلك زيارته لحلب، وينزل الحاج نعمان الديرياني، راغبًا أولاً في إنقاذ وصية أبيه شاكر عرقان، والتعريف إلى ربيع ابن الحاج نعمان ثانياً، والاستئناس في غرته عن الشام بمساعدة أفراد الأسرة، ولاسيما السيدة

عنوان الرواية أرض السيد هو الإشارة الأولى والتعبئة النصية المفضية إلى فضاء المعنى في هذا العمل الواقعي

شمال القطر العربي السوري، على مسافة قريبة من حلب، فضاء لمجريات الحوادث، والموازنة المتكررة بين الريف والمدينة؛ دمشق تارة، وحلب تارة، والموازنة المتكررة بين الحاضر والماضي السحيق من خلال الوصف المكثف للقلمة، والسرديات المعروفة بسري إسماعيل باشا، وغيرها.. ذلك كله يؤكد نزوع المؤلف العجولي لدفع القارئ دفعا نحو الدخول في عالم هذه الأمكنة، والرغبة في استنكار الكثير مما يتصل بها، وبالشغوص. على أننا قَبَّلَ المعنى في تأمل ما رسمته ريشة العجولي من لوحات لتلك، لا مندوحة لنا من الإلمام بسياق الحوادث في الرواية، سيما منا لوضع إقاربه - أولاً - في أجواء النص.

أجواء النص:

تبدأ الرواية باتجاه المهندس حديث التكوين، والتخرج، أنور شاكر، بواسطة سيارة من نوع بولان رقيقة عدد من الركاب إلى حلب للاتحاق بعمله هناك في المركز الزراعي (١٢). وفي هذه الرحلة التي تمتد لساعات تتداعى الكثير من الأفكار والصور عن المكان الذي يرنده بطل الرواية للمرة الأولى. فهي الوقت الذي جتاحت ذاكرته صور أخرى من لقاءه الأخير بخطيبته سميرة، ووداعه لها في باحة الجامعة (١٣) دون أن تلجج المجلة التي يحتضنها بين يديه في انتزاعه من حقّ الذكريات، يقوم جاره باستمارة المجلة، وجّره إلى الاشتراك في حوار قصير يتمخض لاحقاً عن علاقة طيبة بين المحامي شكيب مجد الدين - وهو محام مشهور في حلب - والمهندس أنور شاكر (١٤).

هي التعبير عن هوية البطل الذي ينتمي إلى التاريخ العربي، وتخصيص أحد الأبعاد المهمة في شخصيته، وهو البعد الثقافي (١٥) ولم يكن اختيار جبراً لوقوع حوادث روايته البحث عن وليد مسعود بين القدس وبغداد وبهرت اختياراً عشوائياً، أو أنه تمّ ببعض الصدفة، ولكنه كان اختياراً واعياً، لكونه يمكن الكاتب من الإضاءة بمسولات جديدة عن علاقته هو بالمسألة الفلسطينية، وليفتي بالوضوء على الأسباب التي دفعت به دعماً للهجرة من بيت لحم، والإقامة في بغداد، ثم الارتحال في المآل بهتاً عما يجسد الهوية، ويصون الذات، فتبي كل زاوية، وفي كل طريق، وشارع، وكهف، وقلمة أرض بريّة، تم الكلام عليها، أو الإشارة إليها، ثمة ما يرمز إليه الكاتب، ويوحى به من بعيد. ينسج هذا على رواية السفينة مثلاً ينسج على رواية يوميات سراب عفان (١٦)

وفي مجال الكلام على المكان في الرواية شمس غالب هلسا الأمكنة إلى أنواع ثلاثة هي،

١. المكان المجازي، وهو المكان الذي لا يتّبع موجود حقيقي، بل هو أقرب إلى الافتراض، وهو مجرد فضاء تقع، أو تدور فيه الحوادث، مثل خشية مسرح يتحرك فوقها الممثلون.
٢. المكان الهندسي، وهو المكان الذي يظهر في الرواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية، واستقصاء التفاصيل دون أن يكون لها دور في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى.
٣. المكان العيش، وهو الذي يستطيع أن يشير لدى القارئ ذكراً مكانه هو، فهو مكان عاش الروائي فيه، ثم انتقل منه ليعيش فيه بخیاله بعد أن ابتعد عنه (١٧).

وفي رواية أرض السيد لمجد السلام العجولي (١٨) يتجلى لنا المكان بالمعنى الأول والثاني والثالث. ولعل عنوان الرواية أرض السيد، هو الإشارة الأولى، والغلبة النصية المفضية إلى فضاء المعنى في هذا العمل الواقعي. فاختياره لمكان حروي - ريفي، في

ربة البيت التي تعطف عليه عطفًا يفوق عطفها على أبنائها من جهة ثالثة. ولكته مع ذلك لم يستطع أن يلتقي ربيع ولا الحاجّ مما جعله يبعد في صحبة المحامي شكيب مجد الدين توبيخًا عن خسارته تلك. (٢٠) ولا سيما ما أبداه المحامي من اهتمام بحكاية أصحاب أرض السيد، ومشكلتهم مع البويع المستقل أمير غزلان. (٢١) ففي هذه الزيارة ألقى المهندس أنور هزيمة كاشفة لإشارة الموضوع أمام محام يعرف القوانين والأنظمة معرفة جيدة. وهذا المحامي بدوره يبدي ما هو أكثر من الاهتمام بالموضوع. على الرغم من وصفه للسائلة وصفاً بعدّها ضئيلاً من التحريش والتدخل في شؤون الآخرين. (٢٢) وفي موضع ثانٍ يصف كلام المهندس أنور بأنه تجاوز للصلاحيات، وانتحالاً للسلطة. (٢٣) ومع ذلك يبدو أن هو توصل إلى معلومات ومستندات مفيدة، أن يتدخل في الموضوع في الوقت المناسب. (٢٤).

وتكرر زيارات أنور لحلب، وتعدّه شهران بمفاجأة، لا تعدو أن تكون سهرة تنقل الفنى التمشقي من أجواء المدينة إلى أجواء الطرب الشرقي في سمرها إسماعيل باشا التي تقع قريبة جداً من قلعة حلب، وهي القلعة التي زارها أنور عندما كان طالباً في الجامعة، لكن تلك الزيارات لم تكن في المقام المناسب. (٢٥) وفي تلك السراي يقضي أنور ليلة من ليالي العمر قل أن يجود بمثلا الزمان، يمتنع فيها نظره أولاً بمنظائر البناء الهندسي العتيق، والزخارف المحفورة في الخشب، ويمتنع سحبه بالفناء الشرقي من صبري أفندي، والكلمات التي تشتملها الأغاني وهي من رفق الشمر العربي الصافي، ويمتنع سحبه أيضاً بالموسيقى التي تنفذ بأثرها في أعماق الروح، فتشغل السامع عن نفسه، وهو يتمايل منتشياً مهتماً مع الإيقاع، تضاف إلى ذلك كله البشرة، والصحية، التي تتألف من السيدة (شهران) بأناتها الأوروبية، ودلال؛ الابنة، والخطيب سهيل، وربيعة، فضلاً عن أشخاص آخرين اعتادوا التجمع في السراي التي آلت ملكية أجزاء منها لمصنق الداللة أبي محمود (الحاج عبد الله). وهذا بالطبع يمثل مادة شائقة لرسالة جديدة يبعث بها أنور لخطيبته مميّرة. (٢٦).

وفي الفصل الثاني والثالث من الرواية تتجه الحوادث اتجاهاً آخر، فبدلاً من التركيز على سهرة أنور في قلعة حلب، والسراي، يتم التركيز على المشكلة التي نشأت بين أهل قرية السيد وأمير غزلان إثر قيامه بإغلاق الطريق التي كانوا يستخدمونها منذ زمن طويل في غزوهم ورواحهم من وإلى أراضيهم الزراعية (٢٧). وتغدو القضية كما لو كانت قضية أبي منبر (صبيحي) وأنور، ويعد عرض المسألة على المدير المهندس فهاض يقوم الرجلان بزيارة إلى مصنع الزيوت الغذائية الذي أنشأه غزلان على الأرض التي ابتاعها بطريقة غير شرعية غمط فيها الفلاحين من السيد حقوقهم، ويعدّ المساوغة التي جرت بينهم اضطرار أمير غزلان إلى تغيير موقفه من الطريق، ولكنه تمكن من طريق صديقه ذي النفوذ الواسع علي بيك من إحباط الهدف الذي وضعه كل من المهندس صبيحي والمهندس أنور نصب عينيهما. هذا على الرغم من أن المهندس استطاع التوصل إلى وثائق تدّين أمير غزلان. وبدلاً من متابعة القضية لتحقيق حقوق الفلاحين نجد السيد على بيك، باتفاق مع المدير المهندس فهاض، وبعض المسؤولين في العاصمة، ينهج في نقل المهندس أنور إلى الشام بصفة أن موقع عمله الجديد سيكون قريباً من أسرته ومن خطيبته، وتطوى القضية عند هذا الحد. ويظل أصحاب الأرض التي أخذت منه عنوة أو سُدّت في وجوههم الطريق إلى استصلاح أراضيهم الزراعية لمعاناتهم المستمرة، فلما يبقى الفساد يعقق

مكاسب جديدة من خلال الإشراف إلى منصب جديد يمتدّ فيه المهندس فهاض، فقد قيل إنه سيصبح معاوناً للوزير. أما أنور، ومن هم على شاكلته، فلا يمتثلون في رأي علي بيك إلا شيئاً متحسّين يرهقون التطور الاقتصادي، ويقفون في وجه المشاريع التي يسعى لتحقيقها رجال الأعمال اللئجون، بحجة تطبيق الخطط الاشتراكية، والتمسك بحقوق الطبقات الفقيرة. (٢٨) وتنتهي الرواية برسائل ختامية يبعث بها المحامي شكيب مجد الدين، وأخرى من المهندس صبيحي زيدان، وثالثة من اسمهان، إلى المهندس أنور في دمشق، يخبرونه فيها أن المركز هُزم مع الفلاحين من استخدام الطريق، وبذلك يكون قد تحقق لأمر غزلان ما كان يسعى له، وهو الاستيلاء على مزيد من الأرض. (٢٩)

البنية الملائمة للرواية:

من المعروف أن المكان، وهو الفضاء الذي تتحرك فيه الشخص، وتجري فيه الحوادث، ويمتدّ فيه الزمن الحكائي، دلالات كثيرة يوظفها الكاتب في القصة والرواية، لتقلّل الفجوة بين الفعل مباشرة ما يتجنب ذكره صراحةً أو تحديداً. فعلى سبيل المثال تعد إشارة البهر كاهو إلى مدينة همران في روايته الموسومة بعنوان الطاعون من حيث هي مدينة بلا حمام وبلا أشجار وبلا حدائق، إشارة ذات مغزى، وهو نزول العقاب بالشخصية الرئيسية في الرواية، إذ من المعروف أن المرضى بالطاعون لا يبق لهم الخروج من الفضاء الذي يصابون فيه لفجوة (٣٠) ولا يقتصر الاهتمام بالمكان على المدينة، أو على ما تتركه من معاناة الشخص، وإنما قد يلجأ الكاتب إلى إدارة الحوادث في عربة قطار تتحرك بسرعة بين موقعين متباعدين، مثلاً نجد في رواية الدول ليشال بوتوري (٣١). وقد تجري الحوادث في حيّ مثلاً نرى في زقاق المدق، أو السمان والخريف، أو خان الخليلي لتجنب معقوف (٣٢). وقد تجري في سفينة تعبر عباب البحر مثلاً هي رواية الرب لم يستر في اليوم السابع لرشاد أبو ساور (٣٣) والمغنية لجبرا إبراهيم جبرا (٣٤). وقد يكون الفضاء الروائي متمثلاً في قرية أو في هضبة أو في مركز اجتماعي. وفي رواية أضر السيد العجلي ثمة بنية مكانية تسبّط

المكان وهو

الفضاء الخارجي

الذي تتحرك

فيه الشخص

والحوادث دلالات

كثيرة يوظفها

الكاتب في القصة

في حلب ثمة ما يشغل البطل عن نفسه فهو يكتب لسيرة متأثرا بأجواء المدينة التي تختلف أناسا وبيئة عن دمشق

الماضي وأخرى عن المستقبل، ولا سيما عن مركز عمله الذي هو ذاهب إليه، وهو مركز الاستصلاح، والبقعة الثانية، والرسالة التي يصتطف بها من أبيه شاكراً عرفاناً إلى صديقه الحاج نعمان الدهرياني في حلب.

وفي حلب ثمة ما يشغل البطل عن نفسه، فهو يكتب لسيرة متأثراً بأجواء هذه المدينة التي تختلف أناساً وبيئة عن دمشق، فهي مدينة كبيرة، عريضة الشوارع، متسقة الأبنية، خلافاً لمركز الاستصلاح الذي يقع على هوامش قرية باداية نائية أين هي من حلب؟ (٢١) وفي يوم واحد يستطعم مجالسة نساء ثلاث يصفهن جميعاً بأنهن في غاية الجمال واللطف والظرف، مما يفرغ صدر سميرة غيرة (٢٢). والمنازل التي تتاح له فرصة الاطلاع عليها دون أن يقيم فيها في حلب، وهي منازل ضخمة، فليت الحاج نعمان بيت كبير فيه صالون واسع، تزدهم فيه قطع من الأثاث الذي ينمى على الترف (٢٣). ترف ينسجم ونسجاً كبيراً مع أناقة ساكنه اللطيفة للنظر (٢٤).

وحلب المدينة هي أيضاً حلب التاريخ، والثقافة، والحضارة. ويذكر الراوي من شأن هذه المدينة ما يترك البطل بالماضي، فقبل ثلاث من السنين زار حلب والقلعة زيارة خاطفة في رحلة جامعية غير أنه لم ير منها إلا ما رآه أكثر. وعندما تلوّح بآخرة أمل لتجديد الزيارة لا يمانع. وهنا يتأني الكاتب العجيب في وصف علاقة البطل بالمكان.

عليها الطرق والممرات والأزقة والخروج عادة من المركز أو من المنزل أو الفندق أو المكتبة نحو أمكنة أخرى أكثر انفتاحاً على الأفاق الخارجي، فهو قبلما ما يبيت في بيت، أو في غرفة في فندق، أو في مسكن للبطل في مبنى سكني من طابق أو اثنين، وإذا قام البطل بزيارة لأحد الأشخاص، أو غادر المركز رقم ٦ إلى حلب لإصلاح بعض الأثاث، فقليلاً ما يرافقه الراوي إلى المنزل أو الفندق أو المطعم أو مكتب المحامي شكيب مجد الدين. وهذه ظاهرة تلفت الانتباه إلى أنّ الكاتب يفرّض قراراً من الأمكنة المغلقة التي تلقى الضوء على بعض الأشخاص إلى الأمكنة المفتوحة التي تشهد حركة غير فردية على الدوام، وتجل المشهد المصري يوصي بإمكانة أخرى يستطعم أن يتخلل القارئ علاقاتها بالأمكنة المذكورة.

فهي كلامه الموجز من باحة الجامعة وإشارته السريعة لشجرة السنديان: «في هذه المرة كل مرة، تحت السنديانة، على المقعد الذي شققت الأهم أصابعه الخشبية، وأحالت الريح والأصطر دهبانه الأخضر بنياً في أماكن، وأسود في أماكن أخرى» (٢٥). نجد إشارات مضمرة في تلك الكلمات المحسوسة، فهي توحى بأن لقاع هو بسيرة لم يكن الأول ولا الأخير. بل سبقته لقاءات تمت على هذا المقعد بالذات، حتى إن الراوي والبطل كليهما يريان تفكير لون هذا المقعد وما تركته الطيبة من أثر في ملامحه الأخضر، وما في قوائمه الخشبية من تشقق بفعل الزمن والاستعمال. فما الذي تدل عليه البقع السوداء، والبقع البنية من مضي، إن لم يكن قسم هذا المقعد، وإزامن هذا التغيير مع اللقاءات المتكررة لأدور وسيرة.

ومن هذا النمط المكاني تجهيز الطريق التي قطعها أنور شاكراً في سيطرة البولسان إلى جانب المحامي شكيب مجد الدين وآخرين، فعلى مدار الزمن الذي استغرقته الرحلة من دمشق إلى حلب وأنور يربط المسافات على جانبي الشارع. وهذه الطريق بطبيعة الحال توحى للقارئ بإمكانة أخرى لا يذكرها الراوي. فقد راحت عين البطل تركضان على السهول المسحقة تارة، وفي الأفاق الممتدة على مدى نظره تارة أخرى، تخالف ذلك تصورات عن

فوجيء أنور شاكراً بالسيدة شاهانزادتها دلال وإنها ربيع وسهرها سهيل يدفعونه إلى زيارة القلعة، ولم يتردد في قبول الدعوة. فما إليها يبقيه في حجرة عارية الجدران في الفندق والقلعة، مقبلاً يحدّد لنا موقعها المؤلف، تقع في قلب حارة من حارات حلب القديمة. وتركيز الكاتب على وصف هذا الجزء من المدينة بالقديم له مغزاه، فهو يريد مزج الحاضر بالماضي العريق، ولا سيما عن طريق الوصف الدقيق للأزقة الضيقة المتعرجة (٤٠). ومما يترجم هذا الشعور عند أنور الوصف الذي أورده المؤلف لشهد القلعة عن طريق الحوار الداخلي بين أنور ونفسه، وهو الحوار الذي تصرف الراوي فيه تصرفاً لا يخلو من معنى: «هيكل القلعة الشامخ وسورها المقطع بإبراجه، يلقى على الصفيح أمامه ظلالاً مسننة، وهي ظلالٌ تشابه بسبب انعكاس ضوء القمر الذي يظهر في كبد السماء» (٤١).

وهذه العنشة لا تقاس بعنشة البطل عندما يترور لأول مرة سراي إسماعيل باشا. فقد حرص الكاتب العجيب على وصف هذه السراي، وتركه الدعوة تعضي به لقضاء ليلة الممر بين جدران الماضي العريق وأروقة الموسيقى، وأبيه الفناء الشرقي الأميل على أنغام الآلات الموسيقية والأصوات المذبة والكلمات الشعرية الرقيقة. ففي سراي إسماعيل باشا الذي حكم حلب منذ قرن من الزمن قاعة وإيوان وإسطبل للخيول وجناح للمعاليق وجناح للنساء يسميه الكاتب (الحزْمُلك) وقبائه، وأهليه مزخرفة بالبحر والحبس المحفور والمنقوش بالزخارف العربية الجذابة التي تغلب الأصمار، وتذهل القلوب، وعلى لسان أحد أبطال الرواية، وهو سهيل، خطيب دلال، يستذكر المؤلف الماضي، ويتوسط جدار الإسطبل باب "حديث" منقوش، وراء معاليق الخيل، ومساق متعددة للنساء يستقل بعضها عن بعض، وقد تحول قسم من ذلك الإسطبل مستوعماً لمنتجات أحد معامل الصابون، في حين تحول جناح آخر كان قبيل وقتة ألباشاً مقراً لحرسه إلى مستودع للمشمع، وهذه السراي ألت ملكيتها لرجل يكتي باني محمود، واسمه الحاج عبد الله، كان في الماضي حجاراً، أي قاطع أحجار من تلك التي تستخدم في البناء قبل

من تلك البقعة النائية في المركز، وأين هو من تلك القرية المسماة قرية السياد؟ وأين هو من تلك الأرض التي ينتازع عليها أمير غزلان والأهالي؟ لقد استطاع الكاتب على الملمة أن يحول الماضي إلى ماضٍ مشوه، والأرض إلى بؤرة صراع. مع أن المستطاع وصل الحاضر بالماضي، وتحول العالم الذي نعيش فيه إلى فردوس أرضي كذلك الذي يشهده السراي؟

وفي استكشافه المتواصل للمكان في الحديقة القديمة لا مناص من أن يؤخذ النبل إلى أحياء وأمكنة أخرى لم يعرفها من قبل لكي تكون الصورة واضحة، والمشهد كاملاً. وعلى هذا الأساس تم اختيار القيسرية العلية هدفاً لزيارة أخرى وسهرة جديدة يدعى إليها أنور البطل الذي لا يتردد في قبول الدعوة لا سيما إذا كان وراءها موقع جديد نتاح له زيارته برفقة طلبة؛ شاهانزاد ولال وبيبي وآخرين. ويتم التركيز على أن هذه القيسرية من المعالم العريقة في حلب التي لم يطأها التغيير، لا في الاستعمال، ولا في البناء. فقد شيدت «أحجاراً ضخمة متينة مقاومة، بناها أجداد الأجداد، وظلت سائلة ليسكنها وتسلمها الأبناء والحفدة. وليست كبسات المطين والتين في حارات دمشق» (٤٧)، والقيسرية غالباً ما تفتتح على مساحة تحيط بها الحوانيت المبنية على طابقين، وفي الأرضي منها دكاكين تباع فيها البضائع بالمفرق، وفي العليا مكاتب التجار المعتبرين، ومخازن لبيع البضائع بالجملة. وفي الطابق إلى القيسرية العلية لا بد من عبور قسطل الحجارين، وخان الحرير، وهو اسم يطلق على بقعة مفتوحة فيها أطلال خان قديم طمسته العمارات الجديدة ذات الطوابق المتعددة (٤٨). ومثل خان الحرير ثمة إلى آخر باسم خان البنادق - نسبة - إلى البندقية (٤٩). خان البنادق - نسبة - سمي بذلك الاسم لأن الذين استعملوه كانوا من التجار الذين قدموا إلى حلب من البندقية المدينة الإيطالية المشهورة، وهو حي متصل ياسواق ذات سقف مقلقة بالكامل إلا من فتحات يحق فيها بطل الرواية ليري ما ينفذ منها من الأضواء وما تقوم به من وظيفة في تبديل الهواء. وأول تلك الأسواق ذلك الذي يسمي سوق السطحية، ويعد سوق البصبي والشراخ، والرزب،

استكشافه المتواصل للمكان في حلب القديمة لا مناص من أن يؤخذ البطل إلى أحياء وأمكنة أخرى لم يعرفها من قبل لايضاح الصورة

من التماس يزور مكاناً من هذا القبل إلا وتضع في أعماقه الأسئلة عن ماضي هذا الأثر، وكيف كانت الحياة تسير فيه؟ ويتمنى لو أنه يستطيع أن يرى الحياة وقد عادت تضطرب فيه بجل ما فيها من حركة وصخب. وعبد السلام المجيلي باختباره لسراي إسماعيل باشا، والإيوان بالذات، لتصوير الحياة وقد دبت في هذا المكان عن طريق الغناء والموسيقى والسرور الذي يمتد إلى الهزيع الأخير من الليل، إنما يشير - بطريقة غير مباشرة - لنظرة الفكرية والفلسفية للحياة، وعلاقة الإنسان الحي بالزمان والمكان. فحين نستطيع بشي من الحرص لا يكلف كثيراً، أن نصل الحاضر بالماضي، وأن نمد قوساً طرفه بأيدينا وطرفه الآخر في الماضي العريق، ففي ذلك الضوء الساطع الذي يضيء جنبات الإيوان في السراي يصير أنور ومن معه قاعة ضيقة جنبات، مرتقمة السقف، يتسدرها إيوان مرتفع، مملوء حضوراً توعزاً بين قلب الإيوان وجنبات القاعة. كان ذلك في عيني أنور مفاجأة انشقت عنها المكان بعد مسيرهم الطويل في أزقة ضيقة شاحبة الأتوار، وتجولهم الحذر في ممرات الحرملك الممتلئة (٤٦).

لقد جعل المؤلف المجيلي من معارضة العتمة بالضوء الساطع، والأزقة بالقاعة الضيقة، والحرملك الخرب بالإيوان الذي تصطبغ فيه الحياة من جديد، مفارقة تعبر عن أن تكون أداة للتعبير عن رؤية البطل للحياة. فالهندس أنور شاكر تتمرر للنهضة وهو يرى هذا كله. ضاين هو

أن يعرف أهالي حلب الباطون المسلح (٤٧).

تذكرنا هذه الثموت لسراي بالفارق الكبير بين الحاضر الذي أصنوه الفن المعماري الأثني فجعل منه مستودعات للفصح والصابون، بما توحى به هذه المواد من الاتساع، بعد أن كان في الماضي مركزاً للإشعاع الفني والجمالي الذي يخاطب الحس المرهف، والشعور الرقيق. وفي إشارة الكاتب إلى الحاج عبدالله الذي كان قاطع أحجار بنيت منها البيوت الرائعة التي تشهد على عظمة الماضي، أصبح بعد ذلك الماضي المهني الرفيع لا هم لديه إلا افتتاء البيوت والمتاجرة بما كان فيها من التصف والخشب الزخرفي. كان ظهور الإسمنت لم يبق له من ماضيه إلا ذلك المعبد الدائر، والأسس الدفين.

لقد حملت إشارة المؤلف إلى إغراء المال، وهو الدافع الذي كان وراء بيع ما كان في السراي من الخشب المزخرف اللاصق ببعض السقوف والجدران نتاجاً لبنائين من هوة الأكل والنقص، تعبيراً مجازياً عن استبدال التقوى بجل ما في حياتنا اليوم من قيم. ولذا بدا السراي لأنور في الأكمة التي اقتطعت منها الألواح مشوها مثل ماضينا المشوه، وحاضرنا الزائف (٤٨). فمشاهدة ذلك التشويه يذكره بالبيوت الشامخة العتيقة التي ترتفع الأصوات هذه الأهم منادية بضرورة الحفاظ عليها من عيث الجاهلين بقيماتها، وجشع متصيدي التحف الأثرية (٤٩). وهذا يؤكد أن الكاتب في وصفه للأماكن التي انتقل إليها بطل الرواية لا يصف المشهد المكاني وصفاً عسائياً وإنما يحرص على جعل هذا الوصف صورة من صور التعبير المجازي عن أفكار البطل، ومشاعره تجاه العالم الذي يراه، ويحس به، ويشوقه عن طريق الحواس، اللمس والشم والذوق والبصر والبسيرة. مما يؤكد أن الأكمة في جل الأحوال لا تختلف عن أي بنية تعبيرية رامية أو صريحة مباشرة يستخدما الروائي استخداماً يتيح له أن يقدم لنا صورة وهمية للحياة تلمح يؤكد كل من رينيه ويليك وأوستن وورن (٥٠).

ومن المعروف أن الناس يتفوقون إلى رؤية الحياة القديمة الأثرية وقد دبت فيها المكة من جديد. لا يكاد أحد

في معزل عن البعد الزمني، فالقارئ يلاحظ شدة ارتباط الوصف للقلعة، أو القصور، بما فيها من أبناء وأروقة وقاعات فسح، بالزمن الذي يقتصره على نحو ما، ويخالطه، في تركيب يصعب التفرقة فيه بين ما هو زمني حكائي وصفي سردي، إلى ذلك جمع المؤلف المجلي في روايته هذه بين المكان وموضوع الحنين، والذكريات، صحيح أن أنور شاكر لم يغادر هذه الأمكنة على نحو يهيم في نفسه الحنين إليها، ولكنه يظل، على الدوام، يوازن بين الأمكنة التي يشاهدها ويتقلب مفتطاً بين جوانبها، وتلك التي يعيش فيها في دمشق تارة، أو في مركز الاستصلاح لثارة أخرى، وهنا تكمن المفارقة التي يحرص عليها الكاتب لقيادة الإحساس بالاختلاف والصراع في الرواية.

على أن المفارقة الروائية ليست في الزمن وحده، مثلاً يظهر بعض الدارسين، والفتنة (٥٦) وربما كانت المفارقة أوسع في المكان منها في الزمن، ففي رواية أت منذ اليوم لتيسير سبول (١٩٨٨) اقتضت المفارقة في تصويره لبعض الحوادث في الجسر على نهر الأردن، ويصفيها في باربعين دمشق، فكل من المكانين يمثل موقفاً تحكيمياً من وجهة نظر الراوي (٥٧). فاشخاص في البار يلهون وآخرون يمولون، وتنتشر عن الهزيمة (٥٨). ولم تفارق هذه التقنية الروائية في تصويرهم لوعالمهم الوممي، فمقابل زقاق المفق ثمة حي حديث هو جاردن سيتي، ومقابل عطفه الصبري هي رواية الفس والكلاب، هناك كلام عن الشارع الذي يقدم فيه رؤوف علوان، ومقابل المدينة الصاخبة ثمة البادية الصغيرة (بيت لحم) التي لا تختطف عن القرى من حيث الهدوء والقطرة (٥٩). وفي أرض السيادة ثمة مفارقة واضحة في المكان: فمقابل السراي، والقيسرية، والقلعة، وهي أمكنة ذات حضور إيجابي في النص، ثمة أمكنة أخرى تصور تحكم الكاتب من الحال التي وصل إليها الواقع اليومي.

فالمفارقة التي يقيم فيها أنور، التي من المفروض أن تحل حيزاً كبيراً

والآثار الدارسة التي ما تزال تحتفظ ببعض ما كانت تتميز به من الفن الرفيع الناطق بالجمال الضارق النجيب، فهو روايته بالتعبير المجازي الذي استخدمه أحدهم (٥٤) رواية تهكي على الأطلال على طرائق شعراء العصر الجاهلي والإسلامي. فعندما يشاهد أنور القلعة وهو في طريقه إلى (السفاحية) يراها مرسومة بالثور على سواد السماء، وفوق سواد الطريق حول القلعة، ويبدو له سور القلعة المدور الذي يطوق سفح ثلها بصخوره المصفارة تحت الضوء الساطع، كسوار ذهبي يحيط بزند أسمر عيل، وأما حجارة الأبراج البارزة فوق الجدار، والفتحات في تلك الأبراج، فقد تصورها حجارة كريمة بين لامة، وكامدة، مفروسة في السور الذهبي (٥٥).

تلك هي نظرة البطل لأطلال الماضي، وذلك هو شعوره الذي لا يقضى في تحسره على ذلك الماضي وما آل إليه المكان الذي هو تجسيد للزمن الغابر بمعنى من المعاني، وتجسد لقيم الحياة التي أصبحت الآن عرضة للمساومة، والصراع عليها بين من يريد الاحتفاظ بها أو التخلي عنها، بل المتجارة بها لقاء حفة من المال يتعمق بها في مكاتب فحمة، وإثاث يتم على ترشه، وسيارات فارمة، وبنائات متعددة الطوابق لا هنمية فيها ولا معمار ولا ذوق.

المفارقة في المكان:

كما سبق يتضح للقارئ أن الكاتب لم يترك البعد الهندسي للمكان دون أن يأخذه بالاعتبار، ولا تناول المكان

والصناعة، والخيطان، وأخيراً سوق الحبال ثم خان النحاس وخان الجمره وهي أسواق وخانات لحاسة الشم فيها نصيب أكبر من نصيب حاسني السمع والبصر (٥٠). ه قلمة روايت تبعت من شرائح اللحم المشوي، وأخرى من الألبان الطازجة في العلب المكشوفة، وأخرى من الخضار الفضة والفواكه المكومة على مساطب في جانبي السوق، والرائحة الأذكي هي التي تبقى في سوق المطارين، فهي - أي السوق - مكتظة بأكوام الصابون البلدي، والأصشاب، الطرية منها والجافة، وأنواع التوابل، والبهارات، والأفاويه، مما يذكر البطل بسوق البروزية في دمشق، بين ميدان مدحت باشا وقصر العظم (٥١).

وإذا كان وكذ الكاتب الروائي هو أن يقدم لنا عالماً ومهما مطابقاً للعالم الذي نعيش فيه ونحيا، فإن لجوء المجلي إلى دغدغة حواس القارئ بهذه الرؤى لعالم المدينة الذي ما زال حتى اللحظة يحتفظ بصيرته، وبما يثيره في الحواس من روايات، وذكريات، يساعد مساعدة كبيرة كلاً من القارئ، والدارس، على الاندماج في هذا الكون الذي يصوره، إذ يستحيل المشهد الشريد إلى رؤيا، أو حلم، يمتد القارئ إلا يستيقظ منه... شأنه في ذلك شأن البطل، والراوي، على سواء. ولزيادة الإحساس بهذا الترابط بين العالم الوهمي الذي يصوره المؤلف ويندمج فيه البطل، تقف على هذه الصورة الطريفة لحارة السفاحية: ه طريق السفاحية مرسوفة بججارة مرصمة وغير مستوية كأنها برصها من الإسفلت الذي فُرشت به الشوارع الجاورة، والطريق حول القلعة، تشير إلى أن الحي الذي يقتصره أنور ينتمي إلى عالم آخر وزمن آخر. وكان الدرب تضيق كلما تقدم فيه السائر، وتزداد ظلمته بتعاود المسابيح الملقة في زوايا الأركة المتفرعة منه (٥٢) ه وهذا مكان يزوره البطل للمرة الأولى بعد تلك الليلة التي قضاه في سراي إسماعيل باشا ليتكشف أن هذه الحارة أقدم بكثير من حي الفرافرة الذي تقع فيه السراي فيزداد ولما بالأحياء الشعبية القديمة (٥٣).

ولا ريب في أن الكاتب في هذه الرواية يبدو وكأنه ملحوظ يحب الأمكنة القديمة والأحياء الشعبية

الزينة.

ومن العبارة الأخيرة تتضح نوايا الروائي المجيلي من تركيزه البين على هذا الوصف، فهو يهدف لسرد الحكاية المتمثلة في موقف أنور من الصراع على أرض السيد، وهو في الوقت ذاته يمثل مفارقة ساخرة يستخلصها القارئ من موازنته بين هذا المكتب والغرفة الحبقرية التي استخلصها المهندس من برائن الأسد. فهين جدران غرفته العارية وأثاث هذا المكتب « الأنيق، المترف، والجدران الملصقة بالخشب الثمين المزين(٦٢) »، وسوف يحس القارئ بالمزيد من الفارق عندما يستطلع موقف أنور من هذا المكان « ولم يخف أنور الشعور الذي أحس به عند رؤيته مكتباً بهذه الفسامة في بقعة كل ما فيها أكوام مسيبة الصنع(٦٣) ».

لا ريب في أنّ هذا الوصف لمكتب أمير غزلان هو أحد الحواجز التي ستدفع بالحوادث إلى الأسام، غير أنه في الوقت نفسه يشير إلى رغبة الكاتب في إقامة المقارنة بين طبقة أخرى، فقد توصل إلى هذا الموقف من خلال إشاراته للأمكنة دون أن يقول ما يريده مباشرة. ويتضح هذا وضوحاً أكبر إذا نظر القارئ في المكان المفتوح الآخر الذي تطرق إليه الكاتب وهو: أرض السيّد، والمراب، ومنازل الفجر (الحجيات).

فعلى خلاف ما سبق نجد المكان الذي يعيش فيه الفجر من ذوي الحجيات على هامش الحياة، وإذا قرّن القارئ المشهد السردى هنا بالشهد الذي ذكر عن سراي إسماعيل باشا، والإيوان،

في اهتمامات الراوي، نظراً لاقترانها بالبطل ومركز عمله، ليس ثمة ما يبرح، نقول له سميريه في خطابه إليه رداً على خطابه هو « غرفتك هي عمارة موظفي مركزي الاستصلاح ٦ جدرانها عارية؟ حسناً بماذا كنت تريد أن يزينوها بلوحات فنية من دافنشي؟ تستطيع أن تمارس هوايتك بالرسم على الجدران العارية. لا تترن « شقتنا القليلة إذا لم يفضل عمك والدي، وعمي والدك، بإهدائنا بعض الأثاث المحترم؟ فسكون عاري الجدران.. هزائلك كمهندس زراعي - قذ الدنيا - لا أحسبه يقف ثمّن الخبز والزيتون(٦٤) »، ولم تكن تلك الغرفة التي يفهم فيه أنور إلا قصراً بالموازنة مع غرف أخرى يفهم فيها آخرون في المركز. فقد استخلصها له المهندس صبيحي من برائن الأسد مثلما يقولون وهي إلى جانب ذلك صهيورة، تقع في مدخل البناء متعدد الطوابق(٦٥).

وهذه الغرفة التي تمثل بالنسبة لأنور ملاذا تهرب عن ذروة الإحساس بالضييق وانعدام التفاعل مع المكان الذي يفترض فيه أن يكون أليفاً لشخص يريد أن يقضي فيه القسم الأكبر من وقته كل يوم، والمفترض أن يجد فيه الراحة والاستقلال الذي يتوقفه بعد عودته من عمله نهارة في الورش، والمراب. لكنّ الكاتب أراد بهذا الوصف الذي تكرر في غير موضع أن يعقد مقارنة بين المكان الذي يعيش فيه المهندس أنور والأمكنة الأخرى: منزل الحاج نعمان مثلاً، أو مكتب المحامي شكيب، أو منزل المهندس صبيحي، أو المكتب الضخم الذي يستخدمه أمير غزلان. فينبطه سريماً إلى مكتب غزلان هذا نكتشف الفارق الكبير بين المكانين اكتشافاً لا يخلو في الحقيقة من تهكم « غرفة كبيرة تتمسدها، قبالة الباب، منضدة عريضة وعالية حجيت ورائها أغلب جسد الجالس فلم يبق منه إلا رأسه، وأعلى منكبيه، وحتى حين قام أميرغزلان في وجه زائرته ظل أكثر جسده مختفياً وراء تلك المنضدة لقصر قامته من ناحية، ولأنه من ناحية أخرى لم ينهض بطوله كله. ظلّ - أنور يتأمل في جدران الغرفة الواسعة، وسقفها، وحتى أرضيتها، كالمتعجب من أنه لا يجد في هذه البقعة النائية، والمتقطعة، مكاناً بهذا الفنى، وهذا الأثاث، وهذه

وغناء صابر أفندي، والضبيوف السامريين في المكان، يبعد الفارق بينهما كثيراً لا يقل وضوحاً عن الفرق بين المكان والهاشم، يقول الراوي واصفاً المسرح الذي يستمع فيه السامريون لأغاني الحبيبات، وشاهدون الرقص: « صوبيه » أنور بمنظر غريب لم يكن يتوقعه، وإن لم ير فيه رفاقه شيئاً غير عادي، أحس وكأنه في مسرح أضيء أمامه فجأة، ورفعت المنارة فيه عن مجموعة من الممثلين كاملة، كل منهم في دوره التمثيلي، وأنه هو ورفاقه الثلاثة والمناظر، هم المتفرجون الوحيدون على تلك المسرحية. مصدر الضوء كان مصباحاً غازياً من نوع (لوكرس) مرفوعاً في جانب من البيت، على عمود معدني طويل، ولهيب نار موقدة في ثغرة في وسط البيت. مجموعة الجالسين يفترشون بساطاً، ولبياد، أغلبيها راحة ومترق، ويتكئون على وسائل مزارعة الألوان مطروحة تحت مراقفهم.(٦٤)

ففي العبارات الأخيرة ما يشي ويوضح الفقر واليؤس الذي يعيش فيه هؤلاء المهشّمون مقابل الترف الذي تتمتع به طبقة الحاج نعمان الدبرياني، وعائلته، وأصهاره وضبيوف، وأحاج عبد الله، وغشيرة... من أبناء حلب الشهادة الذين يحاولون وصل الحجاج بالمناضي. في حين أنّ هؤلاء الناس الذين يتنكر في العادة من الكلام عنهم، وعن لهوهم، ولا يُذكرهم إلا من باب التهكم على الآخرين، إنساناً لا ماضي لهم مثلاً هم لا حاضرين لهم. فندمنا يقال عن أنور إنه سهر ليلة في مضارب الحجيات يقال ذلك باعتباره سية أو شتيمة أو مظهراً من مظاهر التسوط. وكان السيّد أصحبار الأرض التي بيعت بألفس لأمرير غزلان لا يظنون عن هذه الشريعة الاجتماعية المهيمنة.

فقريّة السيّد « ببيت.. ومنازل متفرقة، وأطش.. جدرانها من لبن.. نسيه.. وسقوفها المستورة بالطين والأعواد المائلة نحو الأرض تتخلل كتلتها المتباعدة بيوت شجر صغيرة، وخيام مكدرة. كأن سكان هذه الأخيرة لا يمكنهم ما يبنون به بيتاً ثابتة. »(٦٥) ولكي نلاحظ الفارق لا بد من أن نتذكر الوصف السابق لأثاث منزل الحاج نعمان أولاً، ومنزل المهندس صبيحي، والمكتب

الغرفة التي تمثل بالنسبة لأنور ملاذاً تهرب عن ذروة الإحساس بالضيق والنعدام التفاعل مع المكان

الرغبة في إضفاء المفارقة على العمل الروائي من خلال الأمكنة هي المحور الذي يحرك الكاتب

بغير نظرة الاستهزاء، والسخرية، ولا سيما من المحامي شكيب مجد الدين، ومن أمير غزلان، وصاحبه المقتصد علي بك، ومن المهندس أنور، صاحب التواها الجيدة، بغير الكذب.

الملكات وتأثيره في أركان الحكاية:

١. الشخصيات: من المعروف أن الشخصيات تعتمد في وضوح معاملها، وحركتها على السرد، فأنور شاكر يلقي إلها من البداية بإشارة تشع من البطل الذي أسند إليه الكاتب، وهو التمزق. فقد انتقل من الشام إلى حلب ثم إلى البقعة الريفية النائية التي يقع فيها مركز الاستصلاح، وقرية السيد. ومن خلال هذه الحركة يكشف الفرق بين حلب ودمشق، بين الناس الذين يعيشون في منزل الحجاج نعمان الديرياني وأولئك الذين يتوقون لمودته إليهم في بلد. بين المحامي شكيب مجد الدين والمهندس صبيحي مثلاً.. بين هؤلاء - جلهم - وبين أمير غزلان والمهندس فياض وعلي بك، الرجل الممتنع بنفوذ قوي لدى مضمري القرار في كل من حلب، ودمشق (١٨). والاكتشاف لا يقتصر على ما ذكر، فأنور حديث التفرج، يلتحق بمركز عمله للمرة الأولى، وهو ما يزال غش التجربة، طري المود. ولذلك كان الانتقال من المركز إلى حلب مراراً يحقق له المزيد من التمزق: القلعة، والناس الذين في حب الفرافرة، والشرابي، واستعادة الماضي بما فيه من الطرب الأصيل

الذي يديره أمير غزلان ثانياً. شيكان هذه القرية يستعدون حصراً من نبات الزل، أو عود البردي لمنزل بيوتهم أو خيامهم بعضهم عن بعض. وليست لديهم مصابيح، ولا حتى من ذلك النوع الذي يسمى (لوكر) غير الثقيل الذي لا يشعل نوره، وإنما يعتمدون على حفرة في الأرض يشعلون فيها النار، ويفنونها بجذوع من الخشب كبيرة، وعيدان من الحطب (١٦).. وعوضاً عن الأسوار التي تعزل الحي عن الحي، يستخدم السيد أسوار من الحصر التي يطلقون عليها اسم الزروب وفي هذه الأجواء يمارس السيد، والشيوخ منهم خاصة، طقسهم الصوفية، وعروضهم، التي تكاد لا تصمد (١٧).

وفي ظلنا أن وصف الكاتب المجيلي لهذه الطقوس، من زاوية رؤية البطل لها، تمثل اتحاد الأجواء الغرائبية السردية والمكانية في آن. فإذاً ما تتأسسنا القضية الأساسية التي جعلت المؤلف يقيم أرض السيد وقريةهم في فضاء النص، أدركنا أن الرغبة في إضفاء المفارقة على العمل الروائي من خلال الأمكنة هي المحور الذي يحرك الكاتب. فقد أجرى مقابلة بين المكان الذي يقيم فيه البطل، والمكان الذي يعمل فيه، وهو مركز الاستصلاح، وأخيراً المكان البائس الذي يعيش فيه هؤلاء المهتمشون من أصحاب الأرض، المحرومون حتى من فرص الوصول إلى الأراضي التي يمكن، ومن حق الإقامة في بيوت ثابتة كأي أناس يتمتعون بالحد الأدنى من حقوق الإنسان. ومن نجاح هذه المقابلات والثنايات أن يقارن السارد بين الأمكنة المترفة والمرفهة وهذه الأمكنة ليصل من نتيجة الموازنة أن المكان يمتزج من خلال هذه العلاقات من الصراع والتفاوت الطبقي، وعن اندماج التكافؤ الاجتماعي، فتمتاز من الناس تقضي الليل في طرب ولهو تسمع الموسيقى والغناء الشرقي الذي يندثر الحواس، وأخرى تقضي الليل في طقوس تتمتع على الطمن بالسموف، والقبضبان الحديدية المعلقة إلى درجة الاحمرار، والرقص المتواصل إلى درجة السقوط أرضاً من أثر الدوران. وهذه الطقوس، التي تزاوِل باعتبارها مهادنة غابها التقرب للخالق، لا تعفر من الآخرين

والغناء العذب، وهذا كله يفتني تجريته، ويحته على الثاني في حل ما يصدر عنه من تصرف، ولا سيما عندما تحاول (شاهناز) مرادوته عن نفسها في ظرف هو أبعد ما يكون فيه عن التفكير بالحجب (١٩). والشخصيات الأخرى لم تكن أقل تأثراً من هذه المكان، فهليل يبدو على خلاف أنور ذا خبرة في الأماكن التي يتجول فيها، فهو لا يستمتع بلذة التعرف بقدر ما يتمتع بلذة التدخل لتقديم مساعدة تمثل ضرباً من الإغراء لأنور كي ينمجم في جو الأسرة، كذلك يبيع في مهاراته لا يقتضي أن يكون نموذجاً خارجاً عن المألوف، مستعداً لتقديم المساعدة لأنور، بغية تحقيق المزيد من التعرف على حلب. والمهندس صبيحي يدعو أنور مراراً إلى منزله، ويبدو على استعداد دائم لتقديم العون، ومساعدة أنور في أي شيء، فهو غير أناني، ولا يستأثر بحق، متلاف، وكريم، ومستعد للتضحية في سبيل إسحاق الحق، فيقال عنه، كأثور، من المتحمسين الذين يضعون المرافيل في وجه الشروعات التي يتخذها رجال الأعمال المتنوعين، أمثال علي بك، وأمير غزلان (٢٠). والمهندس صبيحي هو اللبيل الذي يقود أنور إلى قرية السيد ومعمل الزيتون النهائية ومكتب غزلان.. ومن خلال هذه الحركة التي تبث التماسك في أوصال الفضاء النصي يؤكد صبيحي دوره الوظيفي في الرواية. فهو شخصية مساندة، ومساعدة، خلافاً لعللي بك والمهندس فياض الذين يحطمان أحلام أنور شاكر بإعادة الحقوق، وإحياء مصابي أمير غزلان في الاستيلاء على مزيد من الأرض، ويوجهان للمشروع ضربة قاسمة ينقل المهندس الزراعي أنور إلى مركز جديد في دمشق.

٢. المتمدن الحكاكي: لاجدال في أن السرد يمثل الطريقة التي يُروى بها الكاتب عن طريق السراوي حكايته التي تدور حولها الرواية. وقد سبق أن سقنا أبرز الوقائع والحوادث، التي تضع القارئة في جو النص. والمصدر بنيت تصميمه قويم على ثلاثة محاور، هي: السارد، أو

المراب، نجد، يصنفه بطريقة تتم عن أن ذلك الكلام هو ما يدور في ديفلاء البطل ذاته (٧٧). وهذا أن لم يُبَيَّن تأثر السارد، وزاوية النظر التي يحل منها على الحوادث، بالمكان، فما عسى أن يفت؟

ب- وما من شك في أن الكاتب يتوجه من خلال سرده القائم على تبديل الأدوار، والتنويع في وجهة النظر، إلى قارئه ضمني يحتاج من حين لآخر أن يشرح له ويوضح. وقد رأى في سميرة التي تقرأ رسائل أنور، وهي أنور الذي يقرأ رسائل سميرة لتارة، ورسائل المحاسبي، والمهندس صبحي، والموظفة اسمهان تارة أخرى، فأشاراً يتوجه إلى سارده ببعض الأسئلة، بدليل أن كلا من المهندس صبحي، والمحاسبي، شكيب، واسمهان، وعلي بك، كانوا يفترسون طرقاً مميّنة للكلام مع أنور الذي جاءهم من دمشق، فالقاري الضمني - هنا - قارئ يكثر من الأسئلة، ولا يمنع السارد أدنا مُسمّنه سبب.

ج- وثالث المحاور التي يقوم عليها المشرود هو المائدة، ولا ريب في أن المكان يحد في هذه الرواية - خلافاً للروايات الأخرى - الحافظ للمحرك للحوادث، فمن الكلمة الأولى في العنوان «أرض السباد» وضمتنا المؤلف وجهاً لوجه أمام حقيقة لا تنكر، وهي أن المكان يحتل بؤرة الحكاية، وعندما يشير السراوي للطريق إلى حصص، فصداً، فخطب، يعضنا للمرة الثانية، وجهاً لوجه، أمام حقيقة أخرى، هي الحركة، والتقلع الدائب من مكان لآخر. وحول هذا التقلع، وحول تلك الأرض، تنور عجلة الحكيم، فيعد الوصول إلى حبل تبتدأ سلسلة من الحوادث الصغرى التي تمهد لحادثة أكبر هي تجمع الفلاحين من أرض السيد أمام مركز الاستصلاح، ومن خلال الانتقال المتكرر بين حلب، والمركز، تقع حوادث أخرى قد تبدو ثانوية، لكنها هي التي تبني عليها الوظائف الكبرى في النص، ولا سيما التصرف الذي يؤخذ في اتخاذ مواقف من أنور، ويشهد الصراع

ما من شك في أن الكاتب يتوجه من خلال سرده القائم على تبديل الأدوار والتنويع في وجهات النظر إلى قارئ يحتاج أن يشرح له ويوضح

من دافشي (٧٢). وثمة مظهر آخر لهذه اللبنة السردية، الحافظ له هو اتخاذ المكان أداة لتغيير الأملور.

فهي أثناء زيارة البطل (أنور) بصحبة آل نعمان الدبرياني سراي إسماعيل باشا يتحول سهيل، خطيب دلال، تحولاً غير مباشر، إلى راو. فهو يروي إسماعيل الوالي إسماعيل باشا، وما جرى للسراي بُعْدَ وفاته، وانتقال ملكية المكان للأدي لأحد الماملين مُسبقاً في البناء، وهو (أبو محمود) الحاج عبد الله. ويستغرق تمثيل البطل لدور المروي له نحو سبع صفحات يتخللها شيء من الحوار. فكان الرواية انقلبت من رواية السارد العلهم إلى رواية تصعدت فيها الأصوات، وزوايا النظر (٧٣). وما يلتصق حتى يتحول أنور ببؤره، ويفضل الأثر الذي يتركه في نفسه المكان (المراي، والإيوان) إلى سارد يبادر على الفور لسرد ما شاهده وراء سمير (٧٤). ولذا لم يكن غريباً أن يكون المكان في مقسمة ما يُعنى به الراوي «المكان هو سراي إسماعيل باشا بين حي الفرافرة والقلمة...» وإلى هذا الاتجاه تتصرف بوصلة الحوادث، وينتهي الحكيم. ويكرر هذا الجزء من اللبنة مراراً... عند الكلام على القلمة. وقرية السيد... ومضارب الفجر: الحجاجات (٧٥)... ومكتب أمير غزلان (٧٦)... وحتى عندما يلتصق بمركز الاستصلاح، وعلى الرغم من أنه يتنحى جانباً تاركاً للسراي العلهم أن يصف

الراوي الذي يروي الحوادث، والمائدة المشرودة، أي: الوقائع، أو الأحداث المطردة وفقاً لترتيب معين يؤدي إلى حبكة باهتة، أو صاعقة، والمسرود له، أو مثلاً يقال المروي عليه، وهو الشخص الذي يقاطبه الكاتب عن طريق الراوي (السارد) أي من يطلق عليه مجازاً اسم القاري الضمني. وللمكان الذي عني به المجيء أثر واضح في هذه المحاور الثلاثة يتجلى على النحو الآتي:

١ - فالسارد في الرواية سارد من خارج الحوادث، ومن خارج الحكاية، وهو سارد كلي العلم، إذ يروي ما يقع بعد أن يكون قد استوفى مادة الحكاية الأصلية، ويعد زمن من انتهاء تلك المادة، ويتخذ لنفسه منهاجاً في ترتيب تلك الحوادث، وهو اتباع التسلسل الزمني انطلاقاً من تقديم رؤية تالية لوقوع ما وقع. على أن المؤلف لا يقصص ما هذه اللبنة السردية شفووس الهواية، فيطريقة غير مباشرة، ونظراً لكون المكان هو الهاجس الذي تنبثق منه الحوادث، فقد اضطر لاستخدام أسلوب الرسائل، وهي تقنية قديمة معروفة لطلما لجأ إليها كتاب الرواية والقصة منذ قرون. فأنور شاكر يكتب لسميرة رسالة بعد أخرى، شارحاً فيها ما يكابه من آلام الفراق، ومرارة النوى، وأصفا ما يشاهده من أمكة لا تخلو من بعض الغرائب، فهي الرسالة الأولى يكتبها: وأصفا الفندق الذي نزل فيه بُعْدَ وصوله إلى حلب في رحلة مضنية تقارب الأربعمئة كيلو متر (٧١). فلو لا هذا التنبؤ عن المكان - دمشق - والحوادث في آخر - حلب - لما كانت ثمة ضرورة لنوع البطل لكتابة الرسائل، وأداء دور الراوي الذي يقصص «على من يروي له بعض ما يحدث، وعندما تجيبه سميرة تتحول بدورها من مروي له أو عليه إلى سارد. يحتل المكان بؤرة اهتمامه مثلاً يحتل بؤرة اهتمامه هو. تقول له: غرهفك في نهاية موظفي مركز الاستصلاح جدرانها عارية، مسنناً مبالداً كنت تريد من أن يزيئوها لك؟ بلوحات

مع معنلي طريقة المستقلين من أمثال أمير غزلان، وعلى بيته، ومن تأمر معهم: المهندس فياض الطامع في وظيفته معاون الوزير.

وحتى الحكاية العابرة التي عرض لها الراوي، وهي تلقى (شاهناز) بانور، والاقتراب منه إلى درجة التصريح بالمشق الذي تشعر به حياله على الرغم من فارق السن، واختلاف الموقف، كان المكان هو الباعث الموجي بتلك العلاقة. وذلك الحب، وبناءً على ذلك، فإن المكان - في هذه الرواية - هو مادة الحوادث: منزل الحاج نعمان، وما يدور فيه، ومكتب المحامي شكيب مجد الدين، ومركز الاستصلاح، وضارب النجر (الحجرات) وقريبة السيد، وطوقس مشايخ الطرق، وقلمه حلب، والسراي، والقصرية، وغيرها من حوادث أتحدث اتحاداً وثيقاً بوصف المكان، ويسرّ الراوي للحوادث، ووعيه المتكرر بالزمان.

٢- اللغة والمكان:

أما اللغة فهي أداة التعبير التي عن طريقها يضيخ المؤلف - الكاتب - المكان. ويجعل منه كياناً مادياً ملموساً نابضاً بالحياة. فيظهر اللغة بمنجلى المكان إلى صورة أو أي شيء مرئي يحتاج لمن يرسمه بالألوان، والخطوط، لكن اللغة، بما لها من قدرة على الإيحاء، والتعبير عن الإحساس، تستطيع أن تقدم المكان في صورة يتعد فيها الزمن بالحدث، بالموقف الشخصي، والشعور الوجداني، بالرؤية الذاتية، سواء أكانت رؤية الكاتب أم الراوي. فعندما يصف نرجس بحفظ منزل أحمد أبي يسري في روايته بداية ونهاية، وقد زاره كل من حسين وسنتين، استطاع ببساطة اللغة أن يعبر عن المستوى الطبقي للمالكين (٧٨). وعن النوق الذي تمتاز به ربة الأسرة، وعن الفقر والبؤس الذي يعيش فيه كل من الزائرين.. والدعشة التي غمرتها عندما أبصرها الستائر العملاقة التي تغطي الأبواب، والتواؤد، والتجنبة التي ذكرتهما بتلك الحلقة به ضريح سيدنا الحسين (٧٩). وهنا نجد الشجيرة يلجأ إلى الأسلوب ذاته في تمثيل صورة المكان، ليمسح القاري على الدخول في العالم الوهمي الذي اخترعه على النورق. وقد حاول ذلك

عندما توقف الراوي إزاء منزل الحاج نعمان، ليمسح بيته أنور شاكر ما هو فيه من الترف الباذخ (٨٠). كذلك عندما وصف لنا بقلة لا تخلو من دعشة مكتب رجل الأعمال أمير غزلان (٨١). أو مركز الاستصلاح، والمضارب التي يعيش فيها النجر، ويخيون لياهمهم (٨٢).

ولا تفارق المجلي، في هذا كله، رغبته الواضحة في استخدام معايير ثلاث بعض الأشخاص، وفقاً للبيئة التي هم منها، فكلمة شواش - مثلاً - لا يعرفها أنور، لكن معيني ومن معه من موظفي المركز يستعملونها. وهو لا يتفكر الكلمة التي يُسمى بها الثبات الذي تتخذ منه الحضر التي تستعمل في أرض السيد بدلاً من الأسوار، فتارةً هي من نبات الزل، وطورا من البردي. ولا تخلو لغة الكاتب من بعض الأمثال التي تجعل الرواية، من حيث اللغة، صيقة بالبيئة. كالمثل الذي يقول: راح الهُدُ وأكلته وجاء الشيخ وقتلاته (٨٣). وقوله في موضع آخره أنش من القرد ما سَمِعَ الله (٨٤).

وقد يكون الكلام الهجى بعيداً عن الأمثال، لكنه يعبّر عن بيئة المتكلم، فأسماهان تخطأب أمها قائلة: "ه أنور بيك يأيى إلا أن يَحْمِلُ السَّم بالعرض (٨٥)". وهذا أداة غُهر بعيد عن المثل الشعبي، فهو يضفي على اللغة صبغةً معشّية خاصة، ولونا يميزها عن غيرها من اللغات. أما لغة الحوار، فقد حاول أن يجعل منها مادة لإبراز الصفات المميّزة للشخوص. وهذا يبدو واضحاً - على سبيل المثال - من خلال الكلام الذي يقوله علي بيك هي تعلّمه على كل من أنور، ومصبيح: "ه هؤلاء الشبان المتحمسين يَمْرُقُون بِعَاصَتِهِمْ غَيْرَ التَزَنَةِ التَنَظُّرِ،

لا تخلو لغة الكاتب من بعض الأمثال التي تجعل الرواية من حيث اللغة صيقة بالبيئة

والتوسع الاقتصادي؛ هم يقفون أمام تنفّذ المشروعات التي يسمى لتفقيها رجال الأعمال المنتهزين (٨٦). ه هذا كلامٌ يعبّر شخصية علي بيك عن شخصية أسماهان مثلاً فهي تخطأب المهندس أنور قائلة: "ه نعم سيدي.. أين كنا؟ تذكرت... كنا عند الخياط الحماشي الذي قلتُ فيه إن خزانة الدولة هي جيب رعاياها (٨٧)". مثل هذا القول يعبر عن المستوى الثقافي، والشعبي، لهذه الشخصية إذا فهمت بشخصية أخرى مثل شخصية أنور، أو علي بيك.

وقد استخدم الكاتب في وصف القلمة، والسراي، والقصرية، والخانات، خان الحويش، وخان البطافرة، وغيرها.. لغة وصفية، وتاريخية، قريبة من لغة الجغرافيين، والرحالة، والمؤرخين، وكأنه يبي مسبقاً دور المكان في فرض ملامحه، وظلاله، حتى على لغة الكاتب، والرأي، والشخوص (٨٨).

خاتمة:

نستخلص ممّا سبق أن رواية المجلي أرض المبدأ لممت كثرها من الروايات، فهي من حيث المكان، اتخذت منه أداة للتعبير عن ارتباط الحاضر بالماضي، وعن الصراع بين أمتين، بكسر الفين - والمستقلين، وعن الملاقى بين بيئة وأخرى. واتخذت كذلك من المشاركة أداة للتعبير عن الفوارق الطبقية، وعن الفوارق في المستوى الثقافي للشخوص. وأداة للتشكيل الجمالي، سواء من خلال المشرّد، وتبادل الأدوار، بين الصادر، والصادر المشرّج (المشارك) أو من خلال الشرائح الوصفية التي تمثل الأسلوب الإنشائي الرفيع للمكان الذي لم يفته أن يستشعر المكان طريقة، وحافزاً للدلالة على اختلاف زوايا النظر، وتمتدّد الأسبوات، تاهلكت عن أن الأمثلة تركت الأجل جلياً في عرض المؤلف للمادة الحكاية، واللغة التي كتبت بها الرواية، ولا سيما الحوار.

ملفد واكدي من الأدب

قدمت هذه الورقة في الاحتفال التكريمي الذي أقيم في الدرة للمرحوم المجلي

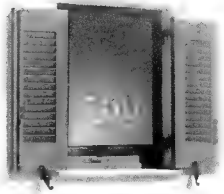
الروايات

- ١ ياسين نصير: إشكالية المكان في قصص الأمسي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦
- ٢ إبراهيم خليل: الرواية في الأردن في روح قرنة، دار الكرميل للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٤، ص ١٦١
- ٣ السابق نفسه ١٦١
- ٤ حسن التميمي: شعرة القضاء السري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص ٣٤ - ٣٣
- ٥ محمد أبو زريق: المكان في الفن، وزارة الثقافة، عمان، مطبعة السفير، ط١، ٢٠٠٣، ص ٣٠
- ٦ زينة أبو نضال: علامات على طريق الرواية في الأردن، مؤسسة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٥١
- ٧ مؤسس الرزاق: الذائقة المشابهة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٠، وانظر = الرواية في الأردن في روح قرنة، مصدر سابق، ص ١٠٨ - ١٢٠
- ٨ غلب حلسا: الحكمة على الأطلال، دار ابن خلدون، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ١٩
- ٩ إبراهيم خليل: جبرا إبراهيم جبرا الأدب الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص ٤١ - ٥٨
- ١٠ غلب حلسا: المكان في الرواية العربية، دار ابن خاتمة، دمشق، ط١، ١٩٨٩، ص ٣٢ - ٣٥
- ١١ عبد السلام المجهلي: أرض السيد، رياض الريس للكتاب والنشر، لندن، ط١، ١٩٩٧.
- ١٢ المصطفى السابق نفسه ص ١٣
- ١٣ السابق ص ١٤
- ١٤ السابق ص ١٧
- ١٥ السابق نفسه ص ١٧ - ٢٠
- ١٦ انظر على سبيل مثال الجزء ٧ من الفصل الثاني.
- ١٧ انظره السابق ص ٥٢، ٥٣، ٥٤ و ٥٤ و ٥٦
- ١٨ السابق ص ٥٨
- ١٩ السابق ص ٦٩ - ٧١
- ٢٠ السابق ص ٧٨
- ٢١ السابق ص ٧١ - ٨٠
- ٢٢ السابق ص ٨١
- ٢٣ السابق ص ٨٥
- ٢٤ السابق ص ٨٦
- ٢٥ السابق ص ٩٨
- ٢٦ السابق ص ١٠٧ - ١١١
- ٢٧ السابق ص ١٢٠
- ٢٨ السابق ص ٣٢١
- ٢٩ السابق ص ٣٤٣ - ٣٤٩
- ٣٠ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، الكويت، ط١، ١٩٨٨، ص ١٤٩
- ٣١ انظر ما كتبه من الكتاب في عميد الرواية العربية في دة التاليف، مجلة عمان، لسنة ثقافية شتاء، ج ١٢٥ تشرين الثاني، نوفمبر، ط١، ٢٠٠٦، ص ٥١ - ٥٦
- ٣٢ إبراهيم خليل: أمانة الراوي، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٢، ص ٨٥
- ٣٣ نفسه: جبرا إبراهيم جبرا الأدب الثقافي، مرجع سابق، ص ٣٥ - ٤١
- ٣٤ المجهلي: أرض السيد، مرجع سبق ذكره، ص ١٤
- ٣٥ السابق نفسه ص ٥٠
- ٣٦ السابق نفسه ص ٣٤
- ٣٧ السابق نفسه ص ٩٣
- ٣٨ السابق ص ٩٣
- ٣٩ السابق ص ٩٦
- ٤٠ السابق ص ٩٨
- ٤١ السابق ص ١٠١
- ٤٢ السابق ص ١٠٢ - ١٠٣
- ٤٣ السابق ص ١٠٣
- ٤٤ رينيه وولك وأولسون ورن: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين عيسى، مراجعة

- ٤٥ جليل الحطيط: ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧، ص ٣١
- ٤٦ عبد السلام المجهلي، السابق ص ١٠٦
- ٤٧ السابق ص ١٨٠
- ٤٨ السابق ص ١٨١
- ٤٩ السابق ص ١٨٣
- ٥٠ السابق ص ١٨٤
- ٥١ السابق ص ١٨٥ - ١٨٦
- ٥٢ السابق ص ٢٩٣
- ٥٣ السابق نفسه ص ٣٩٤
- ٥٤ غلب حلسا: الحكمة على الأطلال، رواية دار ابن خلدون، ط١، بيروت، ١٩٨١. وانظر كتاب = الرواية في الأردن في روح قرنة، الكرميل للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٤، ص ١٣٤
- ٥٥ المجهلي: السابق ص ٣٩١
- ٥٦ سوزا لاسم: القفازة في قصص العربي المعاصر، مجلة فصول، مج ٢، ج ٢، ١٩٨٢، وانظر: البحث في عدد مكرر شتاء ٢٠٠٦ ج ١٨، مج ٢٥، ص ١٠٥ - ١٢٠
- ٥٧ انظر = سابع الروايات: تقنية القفازة في رواية ثقت منذ اليوم، مجلة المكان، عمان، ج ١٤٦ تشرين الأول، ٢٠٠٠، ص ٤١
- ٥٨ إبراهيم خليل: تيسير سبول من النشر إلى الرواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥، ص ١٠١
- ٥٩ إبراهيم خليل: جبرا إبراهيم جبرا، مرجع سابق، ص ٤١ وما بعدها وانظر = فصول، ج ١٠، ١٩٨٠
- ٦٠ المجهلي، السابق ص ٣٥
- ٦١ السابق نفسه ص ٤٤
- ٦٢ السابق نفسه ص ١٢٣
- ٦٣ السابق ص ١٢٥
- ٦٤ السابق ص ١٤٢ - ١٤٣
- ٦٥ السابق ص ١٥١
- ٦٦ السابق ص ١٥٢
- ٦٧ السابق ص ١٥٤
- ٦٨ المجهلي، السابق ص ٣٢١
- ٦٩ السابق ص ٢٩٦
- ٧٠ السابق ص ٣٢١
- ٧١ المجهلي، السابق ص ١٨
- ٧٢ السابق نفسه ص ٣٥
- ٧٣ السابق ص ١٩٩ - ١٠٦
- ٧٤ السابق ص ١٠٧
- ٧٥ السابق ص ١٢١
- ٧٦ السابق ص ١٢١
- ٧٧ السابق ص ٥١ - ٥٣
- ٧٨ غير محفوظة: بابلية وهاية، مكتبة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٥٨، ص ١٨٠
- ٧٩ نفسه ص ١٨١
- ٨٠ المجهلي، السابق ص ٩٣
- ٨١ السابق ص ١٢٣
- ٨٢ السابق ص ١٤٢
- ٨٣ السابق ص ٢٠٤
- ٨٤ السابق ص ٢٤٥
- ٨٥ السابق ص ٣٢٣
- ٨٦ السابق ص ٣٢١
- ٨٧ السابق ص ٣٢٠
- ٨٨ للمزيد من النظر = مسر وحي، التوصل، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية. وانظر = ملاحم في الرواية السورية، وسيد حامد، إنتاج: بانوراما الرواية العربية، ومحمد كحل الحطيط: السهم والقذارة، بيروت، ١٩٧٩.
- ٨٩ ونيل سليمان: الرواية السورية من ١٩٦٧ - ١٩٧٧، وانظر = نضال صالح: التجربة الروائية في أدب عبد السلام المجهلي، عالم الفكر، الكويت، مج ٢٨، ج ٤، إبريل / يونيو ٢٠٠٠، ص ٢٢٧ - ٢٣٤

شعرة القضاء





المذكرات الشخصية

د. محمد بن محمد *

يجد كثير من الناس في قراءة كتب المذكرات الشخصية التي تصدر هنا وهناك بين الأحرار متعة كبيرة، وأنا واحد من هؤلاء الذين يسارعون إلى اقتناء ما يصدر من تلك الكتب حتى إنني في حال حصولي على إصدار جديد من هذه المذكرات أؤجل ما بين يدي من أعمال وأعطي الأولوية لقراءة ذلك الإصدار؛ فأنا أجد - كما يجد غيري - في قراءة المذكرات قدرة أكبر على استرجاع أزمنة وأمكنة ماضية بصورة جلية من خلال إفادات شهود عيان كانوا فاعلين في تلك الأزمنة والأمكنة، ويجد القارئ كذلك وهو يطالع تلك المذكرات بعداً إنسانياً يشده إليها وإلى متابعة تفصيلاتها، فضلاً عن ارتباط هذا البعد الإنساني والنفسي بالسياق التاريخي والاجتماعي الذي اقترنت به أحداث تلك المذكرات.

والى جانب ذلك فإنني أرى أن المذكرات الشخصية مجتمعة تشكل عنصراً أساسياً في ذاكرة المكان والمجتمع وريفاً للتاريخ الرسمي ورافداً لا يجوز إغفاله بأي حال عند كتابة التاريخ أو إعادة كتابته، لأنها تشتمل على الكثير مما يفعله واضعو التاريخ الرسمي مما يسد ثغرات كثيرة ويجب من أسئلة وتساؤلات كثيرة، ويصور الوقائع والأحداث بعين مختلفة ومن داخل المجتمعات وليس من خارجها، وتحمل رؤى وتصورات جديدة لتلك الأحداث.

ولكتب المذكرات بالإضافة إلى ذلك بعد فني وأدبي؛ فالذي يطالعها يحس أنه يقرأ عملاً روائياً سردياً، بما تشتمل عليه من عناصر السرد ودوران الأحداث حول شخصية رئيسية وغير ذلك من الحوار والرباط واللغة الأدبية وغلبة العنصر الوجداني. وقد عدّ النقاد والأدباء كتب السيرة والمذكرات والرحلات جنساً أدبياً شأنه شأن الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والقصة والرواية والمسرحية وغيرها.

وبما أن هناك إقبالاً شديداً من القراء والمثقفين على قراءة المذكرات الشخصية، لما تملكه من خصائص فنية وأدبية وأهمية تاريخية واجتماعية، فإنني أتمنى لو أن الشخصيات الوطنية التي كتب الله لها طول العمر وكانت لها أدوار بارزة ورائدة في ميادين التربية والثقافة والتعليم والقضاء والطب والإدارة وسواها، تبادر إلى تدوين مذكراتها الشخصية في تلك الميادين وغيرها، فإن تلك المذكرات ستقدم لنا حتماً صورة من العلاقات الاجتماعية السليمة والروح الإنسانية الصادقة، وغيرها من القيم التي كانت سائدة في وقت مبكر من تاريخ هذا الوطن، ثم أخذت تتغير شيئاً فشيئاً بفعل عوامل اقتصادية وسياسية طارئة.

وإنني كذلك لو تبادر جهة حكومية أو مؤسسة علمية إلى إنشاء مركز خاص لجمع المذكرات والسيرة الشخصية، حيث كبار السن على كتابة مذكراتهم ونشرها، إذ إن هناك العشرات إن لم يكن المئات من الأشخاص الذين يحتفظون بمذكراتهم في أدراجهم، وهناك العشرات بل المئات من الأشخاص الذي يحتفظون في ذاكرتهم بالكثير من التجارب التي ينبغي أن تكون وتُنشر وتظهر للنمل.

* كاتب الخليل

جهادياً بالقطع في إيراد ذكرياته عبر هذا الزمن الذي بدأ الآن من الطابق المباشر، في مدينة أسمينية في رحلة استرجاعية إلى عشرات السنوات التي خلت، يؤكد في النهاية الحصاد المر... أو مر الذكريات

(هنا

في الطابق العاشر

يقول لروحه الشاعر:

بدايات هي الدنيا

تكون هنا

وآين هنا؟

ولرحل في الـ ... هناك)

وبالرغم من أن تطور الشعر وكذلك تبدلات الحياة فضحت الأنا واختفى الشاعر الإله / النبي / العراف/ وتحول الشاعر إلى إنسان عادي مهمش مثل غيره فتنازل في كثير من الأحيان عن مناقشة قضايا الكون الكبرى وقضايا الإنسان المعظمي هاكتفى بأشكالياته هو وتوفر على البحث في مفردات اليومي والمعيش وهكذا فعل عمر شبانه إلا أنه مازال لديه بعض من نبي يهيمه ويسجته معه في الطابق المباشر ليمسح معه سنوات عمر امتدت إلى الخمسين منقبا عن الأشكاليات الفردية وأيضاً اشكاليات بني جنسه.. ففي قصيدة الشاعر مفتتح الديوان ينشد من ينتقدوه دين أن يسخر أو يهزأ مجرد أن يمرض وفي العرض نفي ورفض.. ثم يورد في باقي القصيدة بياناً مختصراً لما يتنويه في الديوان ككل وكأنه يقدم تلخيصاً شعرياً ليس للحالة التي تقتاها فحسب ولكنه يقدم سيرة همق خمسين عاماً متداً صورة بانورامية لحياة غير مستقرة ناشراً تاريخه الشخصي ورفاقه وتاريخ الوطن بل وشذرات من تاريخ العالم الحارق.

(هنا الشاعر

الطفل إذ يمضي مريثة لمر لم يكن بهيلاً

عبد الفتاح مبري *

عمر شبانه في مريثته الباكية عن طفولة ولت وطفل قطع يأخزنا الأزمان ولم يزل يبحث عن نفسه وذاته، هذه الارتباكيات المتشظية في متن الديوان ستطالعك بلا مواربة كاشفة عن عمق حالات الانهيارات الإنسانية التي تسوّ انسان اليوم.. والديوان يؤكد على ذاتيته منذ العتبة الأولى، عنوان الديوان (الطفل إذ يمضي) بدلالاته.. براءة ولت وما زالت تنتهك دريها نحو الأفول وبلا تردد يتنبئ العنوان صن ذاتية ومحورية القصائد داخل المتن.

عمر شبانه الطفل إذ يمضي



ويشأمل المتأخرين الفرعية لمعلم تهاديه

(الشاعر/ الصمود إلى الشاعر/ الكهل وحيدا/ من أول الدنيا/ أنا وهي/ وحيدا ولكن/ ليثني كنت)

ولو فرضنا الفينا هذه المناوئين الفرعية.. هل يصبح الديوان قصيدة واحدة بكائية زمن غير جميل، من هذا الدخول منظر أن الديوان هو سيرة الإنسان الذي اعترك حياته بحلولها ومرها.. ولكنه لم يكن

سبيداً من نهايات الخليقة

من مناق الدم

من اقش البدايات السحيقة

في كتاب الورد

..... (إلى أن يقول

من إيبلا إلى صيدا

ومن ارواة

حتى مركبات النار

في الثينا)

ص ١٣

وسنرى عمق التشظي وحجم الوجع والألم الذي يربح من قصيدته والتي فيها كل الأمانا ووجعنا أيضاً أنها أيضاً سيرة لأي إنسان ضل على أرضه الغريبة والاغتراب

(هنا رجل

تشرد في العواصم

حاملاً وهماً جميلاً

في حقالية اسمه: الثورة

وضل وضاع

حتى ضاقت الدنيا ببقاياته

وصار فضلاً... حفرة

وتستمر القصيدة المفتتحة في الكشف عن حالات الألم والوجع عن ذكريات تلملم شتاتها من مدن مختلفة عربية وعالمية ويعبر أسماء صادفها أو عرفها وأخرى اقترن بها أو قرأها وحضارات بادت من الصين إلى الرومان إلى الهكسوس .. عارضاً رؤاه وذكرياته وأفكاره وتطلعاته مادحاً وذاماً وشاملاً ومتأملاً وراضياً ورافضاً ولكن في النهاية يبيكي رفاقه وسيرته وأحزانه

(بكي الكهل رفاقه المتشردين

بكي شعوباً كانهود الحمر..

ما بادت

..... (إلى أن يقول

**تجدد هي الديوان
هذا التماهي بين
الشعري والتفسي
مما يجعل القصيدة
تتأهل للعبور
إلى التلقي الآمن**

ويكي شمساً يغطيها غراب معدني
قادم

من قرب هذا الكون)

ويلخذنا في رحلته إلى فلسطين فتبكي معه حطماً عربياً عصياً على التحقيق وطال طريقه إلى أن يصرخ النبي معه في نهاية قصيدته

(أناذي: أنت نوح العصر

يصرخ: أنت نوح العصر

اصرخ: أنت ميلادي

فيصرخ: أنت موتي

ثم تصرخ:

أنت ميلادي وموتي

يا أخي في الطابق العاشر)

ونوح هنا هي روحه التي التقاها وعرفها أخيراً بعد رحلة عذابه لطويلة.. هاجس النبي في أعماقه وسلمه راية الخلاص للإنسان ولنفسه. هذه الاطلاقة الأولى في قصيدته الشاعر مفتتح ديوانه

(الطفل إذ يعضي) تجعلنا نضع أيدينا على بعض المظاهر الفنية التي تجلت في قصائد هذا الديوان

أكثر رسوأت القيمة

لا شك أن الهزائم التي لحقت بالقلم والمثّل وبالروح نتيجة تبدلات الحياة والحروب والاستعمار الجديد المتلون في أشكاله وأنواع الظلم والقهر المتباين التي لحقت بالإنسان في منظومة مستمرة .

كانت خطيرة الأثر أيضاً على الإنسان العربي خاصة وأفكاره وظهر ذلك في مظاهر الاغتراب والمزلة والتنبؤ وتشظي روح ذلك الإنسان.. ويوش الشعر ونبذة أساسية للوقوف أمام هذه التبدلات أو على الأقل فاضحة لها وهذه إحدى أهم القيم المياريّة التي يمكن أن تقيس بها الشعر ومكانته أو قيمته الأدبية. إضافة بالقطع إلى القيمة الفنية التي لا بد وأن يحوزها هذا الشعر أو يقضي عليها وعلى الفور ستبرز قضية الشعر الحديث وكيفية قياسه وأحياناً التباسات التواصل معه من قبل البعض ولكي اعتقد أن سؤال القيمة الفنية لابد وأن ينطلق من امتلاك القصيدة غايتها.. حتى تستحق قيمتها. وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد أجاز منذ ألف سنة أن غاية الأدب التأثير في النفس المتلقية لفحواً (١) فإن ذلك أصبح معياراً مهماً في تدقيق الشعر خاصة والأدب بعامه.

وبالنظر إلى ديوان (الطفل إذ يعضي) سنجد هذا التماهي بين الشعري والتفسي وهذا ما يجعل القصيدة تتأهل للعبور إلى التلقي الآمن لأنها تتحول إلى روح مسكونة بأسطورتها وخيالها . فالشعر الذي يأتي من حقول الوجدان لا بد وأن يكون مضفوراً بالحنين والألم والشوق والحب والتعمر أيضاً الذي يصفه صفاء الوجود الشيع بإنسانيته المفرطة والباحة عن الإنسان والدل والامتثال.. فإذا كانت الكهولة المكتشفة هجاءً والتي غيبتها الطفولة لم تنبأ كثيراً هي الانبثاق الأول والأساسي في رؤية الشاعر لحاله وحال الإنسان والناس والوطن فحول شعر إلى بكائية عذبة وعلى الوطن.. فإنه ارتكن على خيط سردي يعمر به ملاحظته أو ملحمة الطفل الكهل غافرت من سيرته حكاية للإنسان فاختلط الشعر بالتفسي. وهذه أهم الملامح في قصيدة الديوان.

البدايات: الألم

«بدايات تتركها الحُجاة

تحضن الأيام.. أحزناً

وتحضننا بالألم

ونكتهل

الذكريات: الألم (ص ١٠)

عمر شبانة الطفل اذ يمضي



او لواطيون

مبنون

اطهار

ملائكة

وميموثون بالانوار) ص ٦٢

الغربة والعزلة

«صعدت إليه في الغربة

صعدت

وجعلته ص ٣٣

* (صمت وهرأغ

صمت يصرخ بالرجل الجالس

في الكرسي (العزلة) ص ١٠٨

هذه الاستشهادات السابقة وغيرها
تفتح لنا كوات في هذا الديوان أو

من قرطاج

من بيروت

من حلب) ص ٣٩

* (فيها قرية تأتي صباحاً

من فلسطين

الإنسان ص ٤٩

* يكي شعوباً

كالهنود الحمى..

ما بلغت ص ٢٠

* (ولا أراي

شير طفل

لتقتني فيه خرافات السديم

من أول الدنيا

يجيء إلى اسلاف بداليون

فلاحون

صيادون

اجلاف

صعائيك

لصوص

تنسل الحكايات

والمضدرات والذكريات

من نفس اكتشفت

نفسها في وهج

الخمسعين فبدأت

تراجع حكايتها

منذ الخطوة الأولى

* (كهل يحاول أن يعيد مظلولة

ويعيد اشجاراً

وحفلاً كان يلمسه يشمس الغور

كهل يستعيد بياض التهكت

على ايقاع بحر ميت) ص ١٨

..... إلى أن يقول

* (هنا في الطابق العاشر

تجي الذكريات

كما يجيء الوحش

في الغربة)

شريط الحياة ص ١٩

وطن.. وحرب وإنسان وإمرأة.. وحكمة
ورمز.. وتسرّد.. وشدايق.. وعشق
ولهو والم وأمل.. وتناز.. ومطر.. وريف
ومدن.. ومناف وملائكة وأشجار وخوذة..
ووحدة.. وغزيرة وعزلة.. صمت وهلق..
وحيرة.. وأسئلة.. ولا أمان..

وفي الطابق العاشر تنسل الحكايات
والمفردات والذكريات من نفس اكتشفت
نفسها في وهج الخمسين فبدأت تراجع
حكايتها منذ الخطوة الأولى متعسرة
على حذاء الانتقال واليهود من طفولة
ندية مفتونة ببراعتها إلى كهولة تמיד
النظر في الرحلة كلها منطلقاً من نفس
استوعبت درس السنين التي هبطت
فجأة.. فبدأت تמיד بروية درس الحياة
وشريط الأسال والألام.. ماذا حدث؟
ماذا تحقق؟ ماهي الاحباطات وما هو
المستقبل؟ وكانت الصورة فادحة بألوانها
القائمة.. وهنا يبدو التمس متجبراً من
عمق داخل متاهل ولذلك فإنه يعلق
بالنفس ويعيد تميزه بروية هي أناة
المتلقي

الوطن

* (نساء في حقول الغور

أو من تلة فوق الدخيم

أو من الزرقاء

رحلته

حدائقه

منازله التي يبني

خلايا الحب في دمه

كلّوس الغمر يشربها

على مهل إلى آخره

حيث تأخذ الرؤية الشعرية عند
شبهاته بعدها الفلسفي حين يتحول العمى
الإنساني إلى رحلة تأمل وبعد استقرائها
في الرحلة المتأمله

(بدايات حياة الشخص

رحلته)

والرحلة هنا هي بداية الفكر..
والتعرف.. والسؤال حين يرددها.. أي
الرحلة.. بصانعه.. والحدائق هنا حسيّة
التعبير.. أنها لذة الحياة.. لذة الاختصار
في الفكرة.. والانخراط والتماهي في
غيايب السؤال الملغى.. التلق بشتاته
للتزوّج.. المطبق بصوفيته العارفة..
وسلام وأمان التفجّية التي تقضي
إلى الرؤية والغياب في هدوء الانتقاء
والخلاص ومنتهى الأمل الوصول إلى
برزخ النهاية وجنة الانتظار المشي

(خلايا الحب في دمه

كلّوس الغمر يشربها

على مهل)

هذا التواتر الملغى في التماهي مع
خلق الحياة بوسنها وصحوها وأمالها
وآلامها يتناولها بالمشقّات.. وهنا بلاغة
اللغة أيضاً وجماليات الصورة.. حين
حول الشاعر العمر إلى كلّوس يتجرعه
على مهل.. في حين أن الأصل هو العمر
الفاسد.. والإنسان مغلول به.. العمر
هو الذي ينفكّ.. ويمرّزنا رغماً عنا
في رحلته لا خيار لنا.. ولكن الصورة
المغلوبة فيها انزياحات للاطمئنان
والرضا العميق والقبول الإيجابي..
وتشتمل الصورة أوضع بعدها التفسّي
(وبين بداية وبداية

لقد أصبح الشعر

الحديث ولأسباب

كثيرة مرآة للذات

وبالتالي فهو

يفتخر من النفس

ويستج كوى الأشياء

ويحدّق في الوجود

على كنهه ومداه وأسواره والبحث عن
محطات النور..

ولنتأمل الهباء.. وماهو الهباء؟ إنها
الإحالة إلى ما هو أعمق وأكبر.. فرمزية
الهباء تحيل إلى الوجودي والفلسفي
والثقافي.. ولنتنظر إلى تفجّرات اللغة التي
تحيل إلى الفكرة حين يلعب على التضاد

صمت الشعر يقابله موسيقا

صمت الشعر يقابله ندحلاً هائلاً

صمت الشعر يقابله فراشة عبياء مع
ذار

هذه المتضادات التي جمعتها في صورة
واحدة كي تأتبه إجابة بالأذن حين يصمغ
سمعه إلى حكمة التأمل ونظرة الباحث
والتنقيب والتي خلقتها اللغة التي مزجت
بين الحواس رغم أنها لم تبرز غير حاملة
واحدة وهي السمع ولكنها فتحت للرؤية
من خلال النحل الهائم.. وباللمس أو
الاحساس بالألم من خلال فراشة عبياء
ستحترق

هذه التداخولات الحسية تفتح كوى
التأمل والبحث التي أرادها الشاعر
من تصوير حالة الجلوس في الطابق
المعشر دون سؤال أو حوار ولكن من
خلال المعاشية والتنظر ومستطلق الشارة
الشاعر تقود تأملات الرائي أو الشاعر
المارد في حكاية قصيدة (الصعود إلى
الشاعر)

وفي موضع آخر يقول

(بدايات حياة الشخص

مداميك رؤية الشاعر التي احتوت كل
هذه الاشارات التي شكلت شريط الحياة
كما رأها الشاعر متماهية في صدايات
وأمال وجب أيضاً مكونة رؤية أخرى
عن مفردات الحياة العربية لانسان
عربي تشكل وجدانه من حيوات كل
هذه الذكريات الصاعدة والهابطة على
زمنه ومدنه ومناخيه التي عاشها وكذلك
مشكلة مع رؤاه هو من خلال حكمته التي
عرفها ونهلها من التاريخ ومن القراءة
والتجارب الشخصية بعداً فكرياً يكون
حكاية الطفل المكتمل.. إن جاز التعبير..
إضافة إلى الرؤية الشعرية.

الرؤية الشعرية

لقد أصبح الشعر الحديث ولأسباب
كثيرة مرآة للذات وبالتالي فهو يفترق
من النفس ويفتح كوى الأشياء ويحدّق في
الوجود باحثاً عن الاجابات لأسئلة التلق
ومتأملاً في المساحات الخفية للنفس
والقل والكون.. هذه النظرة الباحثة،
عاشت الشعر والفلسفة في محاولة
خلق رؤية جديدة للعالم وفتحت الفلسفة
لشعر فرصة لاصادة صياغة العالم
فتمت وظيفة الشعر بتأجها الكشف
ومساولة التجاوز.. وبالتالي انفتح الشعر
على روح الاشياء.. هذا الوجود الروحي
والذاتي في التناول الفكري والفنوي
جعل من الاشياء المتأولة في القصيدة
تأخذ ابعاداً أخرى في دلالاتها وأبعاد
مرموزاتها أيضاً وبالتنظر إلى قصيدة
عمر شبانه حيث يقول في (ص ٣٨)

(فقلت أصغى للهباء

وكان صمّت الشعر موسيقا

وكان الشعر في الأرجاء

ندحلاً هائلاً

وفراشة عبياء..

في ذار)

هذا التداخل بين الشاعر وأشيائه..
وحّد الذات بالعالم وتماهى الداخل
بالخارج فحلت الحركة محل المسكون
وتأسست لغة تخرق الجدار الخارجي
وتظال العالم وكان الفعل التريوي في
الملمية الشعرية ينزع إلى رؤية العالم
فضاءً من الغموض يجب فكّه والوقوف

نمضي

كان العمر ليلُ تستريح إليه

من موتٍ طويلٍ

وهو يفتح أيضاً للتلقي مساحة للبحث في نوعية البدايات التي شأها.. البداية الأولى بداية الحياة مثلاً والثانية بداية المصرفة..؟ أو أن الأولى بداية للمرفة والثانية بداية الخلاص والانتقاء.

إن هذا التوجه الذي أشرنا إليه سابقاً جعل لغة الشاعر لغة متوجهة أيضاً رغم عاديها ولكن تضفيرها وتوظيفها جعلها ذات مجموعات مؤلفة في التلقي ومتماهية بتجاربها المتماشية مع رؤية الشاعر تجاه الـكون والذات فحملت شعره بعداً دلاليًا ومعرفيًا.. وهذه إحدى سمات لغة الديوان أيضاً.. إضافة إلى هذه الرؤية المتشككة من نفسها الشعري تحولت اللغة إلى أداة تتشظى فيها العلاقات وتتقارب الأشياء وتتفصص الأمكنة والأزمنة وتثري الحركة النص، الذي يتكاثر بصورة رؤاها ويتداخل الذاتي بالوضوعي والخاص بالعام.. إنها محارلة للتنبش على لحظة تشكل الوعي بالحياة وفلسفتها وقيمها.

هذه الرؤية تقضي بنا إلى جماليات في قصيدة شيانة والتي تأتي عبر اللغة وتعد الدلالات في صورة الشعرية أو التشكل البصري وإيحاءاته لدى قصيدة (ديوان الطفل إذ يمضي) ومن الجماليات التي يمكن البحث فيها وعلاقتها بالشعر تقنيّة الحوار والتي أسهب في استخدامها، وكذلك تقنيّة الاستفهام والتي أئنت عليها معظم قصائد الديوان وكذلك تقنيّة المكان

جماليات المكان

قصائد (الطفل إذ يمضي) أئنتت على عدة تقنيات بنائية في ممتلكاتها الفكرية والمضموني ومن هذه تقنيّة المكان رغم أن الشعر أساسه حسي ومعنوي ومرتبطة بالوجودي والملمطي، ولكن بروز المكان في الديوان كان له سطوة واضحة امتدت لتعمر البنية الفنية.. وهذا الارتكاز المكاني سيكشف عن دلالته وعلاقته المتراشجة مع الرحلة التي سيمبرها الديوان والشخصية الشاعرة التي تؤثر لطفولتها المكحلة. الارتكاز الأول انبثق

من البداية وفي (قصيدة الشاعر)

هنا

في الطابق العاشر

ومن هنا هذه سنجهد عدة دلالات أولية النجوم في أجمالها يعكس عن رحلة الإنسان في الحياة عبر خمسين خريفًا وكان هنا تمني

السجن في غرابه هذا العمر

بعد هذه الرحلة سيكتشف الإنسان أنه رهين ما حدث، وما وصل إليه هو سجن معنوي للأنا التي تأملت ذاتها لتري عبورها هذه الجصور الخمسين لتصل إلى نهايتها فتعيد الاطلال على ما حدث خلال هذه السنوات التي خلّت.. وهو أيضاً سجن مادي لأن هذه السنوات رسمت خطوط هذه الشخصية بمسحرات مادية وأطر جعلته أيضاً ضمن سجن مادي تشكل عالم هذه الشخصية

السجن في المكان المادي

الأنا تحاول الفكاك فتتجاوز مع نفسها في سجن مكاني مادي حقيقي ملموس الأركان له حوايط تشكل المكان الذي تحيا الشخصية الشاعرة الماردة لقسمتها وتدايعاتها

هنا

في الطابق العاشر

يقول لروحها الشاعر

وجماليات الطابق العاشر تتمحور حول

مركزية المكان

هذا المكان المركزي (الطابق العاشر) اكتسب بعدة جماليات ارتبطت بالمحور العام لقصائد الديوان.. أي حكاية الخمسين عاماً.. ونقطة الوصول إلى الخمسين هي لحظة راحة فريض عليها الشاعر وأوقف عندها الزمن ليعيد التأمل في الرحلة التي اكتشف سرورها.. ومن المكان الثالث أيضاً بطل على حركة هذه الرحلة منذ البداية حتى اللحظة المتوقفة الآن. هذا التماهي بين المكان الثابت والزمن المتوقف في لمحاته فيه نوع من الخداع الجميل.. وهذا التواضع بين الزمان والمكان الأم والملاذ الذي يضع نوعاً من الجمالية. والطابق العاشر أيضاً في سكنه سيفتح باب التأمل بعمق رؤية لأنه المكان الأمن والملاذ الذي يضع فيه صاحبه متحصناً بمنزلة مما يفتح مجالات أكثر لعمق وعوي التأمل لرحلة طويلة تتحرك في شريط طويل يدها الرائي منذ لحظة البدايات.. لحظة الوعي بالوجود والحياة والذات.

على المكان المركزي

في (الطابق العاشر) هذا الطور أيضاً يعطي فسحة للأطلالة على سنوات مرت فكانها أطلالة من أنا عالية تبحث في مجربات حوادث رغم وصورة فهمها، واتساق الصعوبة، في التماهي مع بعض مستمكاتها الفلسفية وإيحاءها الروحية والمادية إلا أن النظرة الفاحصة تأتي من سمر وعلو الأنا القائمة في مكان عال أيضاً.. مما يعهد فهم ما حدث وأن صعوبة ما حدث ليس بعيداً أيضاً عن الوعي.

هنا الشاعر

يطل من الخليج

على نهايات الخليقة

أو

يطل على خرابل عمره

الأنا تتجاوز

الفكاك فتتجاوز

مع نفسها في

سجن مكاني

مادي حقيقي

لملموس الأركان

وعلى جبال النحل

في أغواره

ويطل من عليائه

فيرى الخ)

يقول الشاعر

ويطل من عليائه

فيرى ص ١٤

والعلماء هنا سموه على المكائنة وسمو الروح وسمو الارتكاز على العلو.. وهو بذلك يؤكد على علو الوعي وعلو الرؤية.. فكل شيء أسفله تحت قدميه..

هنا..

في غرفة..

في الطابق العاشر

هنا..

فوق المدينة) ص ١٠

والتصغير لما أسفله ربط، يملو الإقامة وحده أكثر المكان وأطره بصيرة.. مجيد غرفة ولكنها تملو المدينة، التصغير للمدينة يأتي من التهوين بقيمتها المكائنة والساحية لأنه يتبع فوقها

هنا

فوق المدينة)

احساس بالفوقية واستكمالاً لنظيرته السامية العاليية.

التكرار

أكد الشاعر على حضور المكان الأسر في قصيدة (الشاعر) استخدم تقنية التكرار لذات المكان وكأنه يرسم لنا بانوراما للسكون والمركزية.. ويرسم لنا تأكيدات على العلو والسمو والكشفية باستمرار لخبايا الرحلة وأهم محطاتها هذا التأكيد سنراه في تكرار (الطابق العاشر) ثلاث عشرة مرة وسنلاحظ أن عقب كل ذكر (للمطابق العاشر) سنجد قولاً أو فعلاً يؤكد على حركة الرحلة ونظيرته لغزدرات الكون والحياة بنظرة

هذا التعظيم للمكان يؤكد التكرار والمركزية المكائنية التي سيطر على صيرورة الحدث الشعري

أخرى تجاه شيء جديد.. وهذا التكرار سيرتبط بأهمية المكان المركزي في سياق القصيدة. ص ١٩

(في الطابق العاشر

يقول لروحه الشاعر)

.....

ص ١٦ أيضاً

(في الطابق العاشر)

إني أن يقول

بين الكسارات وحلم

يرقد الطائر

(في الطابق العاشر)

ينام النقب متكلاً ص ١٩

هنا

في الطابق العاشر

هنا طفل تجيء في حقيقته

دفاتر من رصاصي للفداليين)

واستكمال البحث سنجد أن التكرار فيه تأكيد على سمو المكان الذي تنطلق منه الحركة باتجاه الماضي والحياة.. والمكان هنا الملموس والمُطررر بالتأكيد ليس كذلك فحسب ولكنه لحظة الوعي بالذات بالحياة بمعنى أنه مكان معنوي

أيضاً رغم أنه معلوم ومُطررر بحدوده الجذرافية.

دائرية المكان

سنلاحظ في قصيدة الشاعر أن المكان

يأخذ بعداً دائرياً

(في الطابق العاشر

يقول لروحه الشاعر)

هذه هي البداية مفتاح القصيدة.. انفتاح على المكان وبالقطع هذا فيه إبراز لدور المكان المتمرس فيه الشخصية التي تبنت لنا رؤاها وأفكارها وتراسلاتها الوجدانية والإنسانية

(ثم نصرخ

أنت ميلادي وموتي

يا أخي في الطابق العاشر)

وهذه هي النهاية، أيضاً المكان علاقة طارئة في المفتاح والختام وما بينهما تدور عجلة القصيدة الحاملة لكل تشابكاتها الفلسفية والإنسانية والتاريخية.

هذا التعظيم للمكان يؤكد التكرار والمركزية المكائنية التي سيطر على صيرورة الحدث الشعري وكان الشاعر الذي لم يتقيد على الخمسين عاماً من عصره يؤكد أنه مركز الروى والروى وسهد المكان.

خاتمة

الدوران بحث في أسئلة الحياة الحارة من الميلاد إلى الموت، موت الانتباه ولقد استمررت الحرية والجزلة.. والقهر والوطن.. والإنسان والراة والعلاقات المتعددة معها.

ديوان (الطفل إذ يمضي) ثري بقضاياها الكثيرة والمتشابة والتي تحتاج إلى كثير من التأمل وفرض مقاليها الكثيرة.

الطابق العاشر
د. نوري العبدون
تأليفه العربية للدراسات وأنتشر ٢٠٠٢
١. فتيمة والغير. يوسف سلفي، بيروت دار
كمان ٢٠٠٢

وحين نروم اليوم تأمل التجربة القصصية بالمغرب، ومعها بعض المفاهيم كالجنس والفتناري، سؤال الكتابة وحضورها في المسرد المغربي الحديث، فإننا نكون في مواجهة تشظي آخر مضاف إليه العالم بأنساقه التي لا تقدم حقيقة المفرد وما الصدى الذي نجابه في النص القصصي الحديث في المغرب، إلا إحدى الصيغ الشفافة التي تقدم رماناتها خارج أي معطف نموذجي خالص، وكما دفتنا هذه النصوص إلى إعادة تمثل شاعراتنا وتصوراتنا الجاهزة كي نحفل في الأخير بضرورة المسألة لدلالات هذا التشكل واستعارات هذا المنجز النصي الذي يحفل بأكثر من سؤال.

التجربة القصصية الجديدة بالمغرب

سؤال القصة ، سؤال النقد القصص

عبدالله سيفاني *

١- التمهيد: التمهيد رسالتنا

حين نعيد اليوم تمثل المشهد القصصي بالمغرب، تستوقفنا هذه الدينامية المعقدة على مستوى التراكم النصي، جعلت الدارس أمام تمرد جمالي ملعن عبرت من خلاله هذه النصوص على وجهها المتعدد، مع ما رافق ذلك من إصدار لبيانات تنادي بالاختلاف، هذه الدينامية دفعت بالنقد القصصي إلى مراجعة شاعراته وتصويراته النظرية التي ظل على الدوام يقارب بها هذه الشجرة التي تفرعت، بل إن هناك نصوصا بحث لها عن تربة جديدة تحاول من خلالها هدم بناء مرجعي ظل متحكما في المنجز السردي عموما، وفي المقولات التي أفرزها.

بلورت التصورات النقدية الحديثة، عمقا إضافيا لمعرفتنا بالنص السري. فقد شكلت مثلا اجتهادات جوزيف كورتيس في مقارنته السيميائية للمكون الخطابية أي الوحدات الدلالية التي تشيد عالم النص كجهاز ثقافي وإيديولوجي (١) مبحثا إضافيا ونوعيا لتعميق معرفتنا بهذا الكيان المتعدد. ويؤكد الباحث إدريس سعيد أن هذه الوحدات الدلالية تحكم هشاشة الوجود الإنساني (٢). ولعلها الهشاشة نفسها التي يستعمرها القارئ وهو يعيد مع غارسيا ماركيز خلق تصورات تهم تراها

أدبيا وفضاء ثقافيا لقارة بأكملها، وهي أيضا هشاشة جمالية صميقة بدأت مع سينما ايزنشتاين لتكرسها لصا فيلما متشعبا في رؤاه وتشظيها سوريا ليا لونيا مع دالسي



عبدالله سيفاني



عبدالله سيفاني

التفاصيل؟ خيال جامع؟ شملحات لا مسوغ لها؟ القرية: الأطفال هم إلا أن متابع، أنا أحدهم، هل أخطئ الخيال بما جرى؟ لا أدري، «عزلة الكائن» (ص ٢٢) رجل يقب في الصحراء باحثاً في الزواجر والحر، عن المشي يبحث أم عن المشي أم عن سراج يضيئه القلب، «وجع الرملة» (ص ٢٢-٢٣) أصرف رجلاً لتدرب قلبه على البداوة، لم يماند الصحراء فهو يعرف طبيعته، حيث ذلك في البداية فقط، أعرفه يشي طوال الوقت، «وجع الرمال» (ص ٢٦).

لا يتكلم الراوي في صياغة الامتداد والمطلق، بل يترك اللغة تسج بطريقتها هذه التفاصيل التي هي معطى ساكن، عنوانه الفراغ، فأماد الفراغ والصمت، ينقطع الخيال الأبيض السري أمام الراوي فلنسا أمام أزمة حكاية ولا حكايات تفصيلية، إنما أمام تداخل لأحداث وتفصيل تجعل السرد يفتح على خط إنكاري، إذ ليس مركزاً تألف جل المكونات داخله بطرق تقليدية بقدر ما تصنع هذه التفاصيل أحداثاً الخاصة داخله وفق الأسلوب «الطوفاني» الذي يفضيه الراوي عن طريق تدمير البناء ككل، صمغ أن النص القصصي في عنصر النص داخله يفتح هذه الإمكانية لكن في التفصوص الأولى من زقاق الموتى: قصة القية أو وجع الرمال هجمة لصوت «الجامد» صوت المكان، برهية وشيء، أما الشخص عابرة، متفرجة، ساكنة لا تخضع إلا لنظومة قيم هذا الامتداد.

احتاجك كما احتياجي للكتابة والكاتب
وانتدم «وجع البياض» (ص ٤٦).

إن هذا الصوت المتعدد والمفرد في آن معاً، يظل صدى عابراً لا أسماء ليست «زقاق الموتى»، «يقين اللاجدوي» أو ليست الصحراء هذا المطلق الدائم اللانتهى يقين اللاجدوي، وكان بإمكان التفصوص التفتح بهذا المطلق التفصيلي لحد الذي تتمتع كاختيار، مما كان سيحل تحولا نوعيا في الجسد القصصي المفرد، لكن يبدو أن هذا الصوت الزاكوري لا يزال أمامه الألق مقداً، لذلك، وفي انتظاره، نأمل أن تكون زقاق الموتى المجموعة القصصية الأولى للقصص الشباب عبدالعزیز الراشدي ناذة جديدة داخل متن قصصي بدأ يشهد رجاء داخلية، المألوف أن يفرض لنا ديناميّة جديدة لهذا الجنس الإبداعية الذي أراد البعض تعويضا لثقلته الإبداعية في أجناس إبداعية أخرى.

لقد عرفت سنوات التسعينيات في القرن الماضي إصدارا كمياً ملحوظاً للمجاميع القصصية وصلت إلى رقم كبير

✽ زقاق الموتى ✽
المعززة الراشدي

«زقاق الموتى» المجموعة القصصية الأولى للمبدع الشاب عبدالعزیز الراشدي، وقد صمرت عن منشورات مجموعة البيت في القصة القصيرة بالغرب. احتوت المجموعة التي تقع في ٨٠ صفحة ١٤ نصاً قصصياً، لعل أول ما يميز نصوص المجموعة هو هذا الصوت المفرد للصحراء، إحدى أهم خاصيات نصوص اقصاص عبدالعزیز الراشدي وليس جميعها، إذ ارتبط العديد من نصوص حسابيات المشهد القصصي في المغرب بمعالم محددة تبيان وتتقاطع جميعها في خاصيات الكتابة، وتيمات ضابطة لتخيل هذه النصوص، لكن في قصص زقاق الموتى خاصة:

١- القية، ٢- عزلة الكائن، ٣- السمة، ٤- وجع الرمال، ٥- ولأم الجنوب، نجد عوالم جديدة لتخيل قصصي مشبع بالشماعة والامتداد، وثقافة الجنوب المفتوحة على غنى تخيلي يمثل نقطة ضرة جديدة للجسد القصصي في المغرب، إذ أدخلنا هذا النهج للصحراء والبحر أيضاً وثقافة الجبل الممتدة في صلب شأنا هذه الناذرة الممتدة بالبحر، لذلك تكشف قصص زقاق الموتى عن عناية فائقة بتقنية الوصف والسرد، لا سيما أن لصمت الصحراء لفته لشبهة بالتفاصيل، ويستثمر المبدع عبدالعزیز الراشدي ولو باحتشام، هذا المطلق، إذ يظل في صراع أبدي مع صوت الآخر القصصي المثلل فيما يقرأ من نصوص وما يظن أنها نص قصصي مكتمل وكما ظل النص القصصي في زقاق الموتى وفي لمخيله المرجعي لحنا التي التمي التخيلي الذي يفتح على فرائد أخرى أكيد أنها متعددة لكن، من منحنى هذه

يلك كورتازار (٣) على زرقية إطلاق مفهوم خاص ومحدد لقن القصة القصيرة إذ لا وجود لنوايات تحكم في الكتابة القصصية، ويثيرنا تحديد لبناء القصة إذ يسمه بأنه بناء كروي مفلق esfera، لكن هذا العالم المفلق آس مفتوحاً على منجز نصي أكثر تمرداً لا يراعى معايير ذاتية النص القصصي، ولعل الوفرة للمعوظة على مستوى العناوين الصادرة شكل من أشكال خلق هذا التراكم الذي باستطاعته فرز تجارب توازنه حركة بعث ملحوظة والتي من خلالها نستطيع فتح النوافذ مشرعة على عناصر البناء القصصي الحديث، كما تخيلها وحققها كقصص فريساتها الجديد، وهي محطة للوقوف على الخصائص الكلية للكتابة القصصية وأيضاً تتبع مسارات التحول التي سمت معمارية القصة القصيرة في المغرب.

لقد عرفت سنوات التسعينيات في القرن الماضي إصداراً كمياً ملحوظاً للمجاميع القصصية وصلت إلى ١٤٩ عنواناً، أما بدايات الألفية الثالثة (٢٠٠٠-٢٠٠١) فقد حددت في ٩٠ عنواناً (٤)، هذا البحر الصادر في الإجهاد البيولوجرافي لاسمات محمد قاسمي (٥) يقدم صورة مصفرة على ارتفاع وإبرة هذا الحضور الإنشائي وإذا أضفنا مهاد العديد من الإسطرات الخاصة بالبعد القصصية القصيرة خلال هذه المرحلة (مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب- نادي الكوليزيوم القصصي- نادي الهامش القصصي- نادي القصة القصيرة بالغرب....) تكشف هذا الطائر النقي الموزي لممارسة نصية تضر بقوة، ومن خلالها نستطيع رسم خصوصية هذا المشهد وتحولات الكتابة القصصية في المغرب كمؤال مشروع ما دنا نجاه بأشكال مستعدة، بل أهم ميزاتها للتدخلات القصصية بوصفها علامة مميزة في حد ذاتها للكتابة القصصية الجديدة، بغض النظر عن صيغها وخصائصها وبوصفها نص غير التحول في الكتابة من الشكل البسيط إلى الشكل المركب (٦).

لغة آية تحكمت في الانتقال إلى النص القصصي الحديث، وهو ما ينظر إليه من باب التعول كأحدى أهم محطات مفهوم التجريب والذي قعد له على مستويات متعددة من الممارسة القصصية، تحول من القصة ومكوناتها وخصائصها ونهائيا، لتتأمل هذا الانتقال من خلال نماذج استشرافية تقدم من خلالها بعض إضاءة إشارات مفيدة منها في المشهد، تسعها الدراسة من فيض هذا التحول.



الشفافية، حقيقة أبيقوري.

وهي جميعها شديد غير مكتمل بالمرّة للكتابة، في أفضها الاختياري الوجودي، فهران النصوص كوجبتو لذات ساردة وهي تسيج عوالم الحفر من خلال هذا الاختيار الذي يعطي بل نهائية اللغة، واللامرئي الأشكال، الساردة هنا فاعل مفكر يكتسب هويته الأصلية في استعادة د روح العالم.

في نصوص "عين هاجر" لا تكتشف شخصاً ولا حدثاً بالتدريج، ولا توصيفاً حكايتها، في "عين هاجر" تجسّس لغوي ثرائاً إلى حد السفة لهذه المين السريعة والتي لا تكتفي باستعادة بلاغة المادة والشكل، بل تشرّ دروة الرقيا بالتتابع «المرارة» ثمّة حلول مطلق لا ينتهي، بل يحلّ قبعة التفري بلسان ملدراين.. لا نحتاج لقواعد جانبية كي يكتمل أندهاش العالم في «تزييف الشفافية» ويكتب وكأنه يتقرّب، تقطر الكلمات من وريده، تقطر وتقطر ليؤكدن عالمة الحكائي الجميل بشفافيته، بروقه الذهبية (ص ١١).

ولبناء هذه العوالم وتشبيهاً تتروّد الذات الساردة بـ «النهضة لامتلاكه، الامتلاء، التحقيق، الهطول، الغوص، الانتشاء» حبة كرز (ص ٢٧) تحبّز الكتابة بهذا الجسد وهو جسد مكتمل بالمعرفة، لا يتعدّد بالمفاصل والأعضاء إنما بدرجة «تضع لثمار المعرفة» لا تحقّ سحر الكوجيتو السابق للتعبيد لا يتحقّق إلا بحركة الامتلاء التي تصبغ العالم كي تحرك جنونه، وتعترف الساردة في «موت بشفاء لامرئية» بحياتها الحقيقية في حياة أعماقها «(ص ٢٤) فالصخب والفضوى والامتلاء والتحقّق و... متواليات لهذا التشديد الملن والذي لا تستطيع هذه النصوص الشفائية أن تكتب وصفاته، فاضواء الذي اختارته «عين هاجر» نداء المجهول وعصير سري، يقاتل من الباطن واللامرئي وكلما أعمقت الساردة في نسج هذه الخيوط، حاكّت هذه الحلقة كلما ضاقت «الضوء» الشفاف ليجد القارئ نفسه وسط حقيقة يمتوئها وتعاليمها الشبيهة بطقوس «الزن» ولا نستطيع إلا فهم طبيعة التوظيف الشمري الذي تلاخذه الساردة حتى في أقدس الحالات ثورية «أحبها حتى لو بالدم كان اقتلاعها وسكتها.. أذمنتها الدماء وأذمنت ملقها ومشاها.. أحبها.. أحب التوير الجميل الذي يتيكه مقامها» (ص ١٢).

فلنن، الجسد، والولة، والاحتراق... جميعها بنيان جسد معرفي بامتياز هو النص، خلاص الساردة من توصيفها ودورها للانحلال في هذا البحر / النول..

الانترنت.

ويذكر بعد السارد توصيف أليات الكتابة القصصية من داخل النص القصصية، وذلك تتحول قصص "الألواح البيضاء" إلى "مرافعات" في كتابة القصة القصيرة، دون أن يعني هذا الاسترشاد أن القصص لا تكتب في شياها إلا عن هاجس الرؤية، والتي استطاعت أن تحرر متعة الكتابة إلى متعة القراءة.

"الألواح البيضاء" إضافة مهمة للشهد القصصية في المغرب، إضافة في قدرتها على خلق متاهات لمسؤال الكتابة القصصية عموماً في رهبانه على دينامية النص القصصية، وقدرته على تأويل عوالمه اللانهائية، في إمساكه بأليات إنتاج النص القصصية وقدرته على توليد أسئلة النص القصصية.

✽ سراج الطالبي أو سعة الكتابة بدهشة الرؤية

تأسيس الاختلاف في الكتابة هكذا يقدم الناقد حسن السون مجموعة الكتابة المغربية رجاء الطالبي "عين هاجر" الصادرة عن منشورات دار الثقافة، الموقلة توسيع لهذه الرؤية التي تروم تأسيس مفهوم مختلف للكتابة وحتى التوصيف الأنجاسي المحدد على غلاف المجموعة «قصص» تمويه ينادر فعل القراءة في اللحظة الأولى من قراءة أول نص في المجموعة من يوميات عاشق أبيقوري، لكتشف سحر عوالم أعمقتها الساردة بالمرهان على فاعلمة الكتابة التي تنمّر كايا من مراسيم ويرثوكولات المطمح الأنجاسي. تضم المجموعة ثمانية نصوص تملأ الزاوية اليسرى للمصفحة: من يوميات عاشق أبيقوري، حبة كرز، موت بشفاء لامرئية، هاتي... شعيري، جنائن النار، ثنية الجسيم، تزييف

✽ مجموعة "الألواح البيضاء" للكاتبة نور الدين تفتت هوس التهم

"الألواح البيضاء" هي الكتاب المشرون في إصدارات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالغرب القصصية، مشرون مجموعة قصصية صدرت مطلع الألفية الجديدة، كمناسبة مجازية من مجموعة البحث في تعمد حضور منهجية النشر القصصية.

مجموعة "الألواح البيضاء" للناقص والكاتب نور الدين محقق، تضم ثمانية قصص قصيرة، وهي بمنزلة عتبات ولوج لعوالم الكتابة القصصية، بحكم أن القصص جميعها مسكونة بسؤال الكتابة القصصية، إن لم نقل أن "الألواح البيضاء" هي هذا الفضاء الوريقي الخالص للكتابة، وهمس المبدع والكاتب نور الدين محقق إلى فتح قنوات التفكير في القصة من خلال رؤية التعريب للمتحكمة في أليات إنتاج القصص الثمانية.

"الألواح البيضاء" مجموعة قصصية ساردها «خبير بالسرد، وياق خصائصه» ص، ٢٠، ذلك تتقلّ القصة من ورشة الكتابة إلى مرحلة التشكل مروراً بمناطق التفكير فيها، بل ويتسع عوالمها الوريقية والافتراضية، ساردو الألواح البيضاء ويمتلكون مفوضه المركب، فهم لا يرون إلا جزاً من عتبات، ليسوا شغلنا تفاصيل، بل مشاقون يحملون هواجس متخلفهم، وينسبون في عوالم متقطعة مركبة، من ورشة التعرير كما في قصة "بنت الأرض"، في أفق كتابة قصة "غاية في التعريب الإيماعي" ص ١٣، وإنهاء بتمرين التاويل/قصة "تاويل الأحلام" ص ٧، حيث جمالية التلقي.

وكان القصة لى نور الدين محقق، نص مرقف/افتراضي، ما دامت تعير من آية الجو نص "الألواح البيضاء" ص ٢٥، وما دام ساردها كلما راووته الكتابة، اكتفى بالكاهة ص ٢٢/قصة "لا بأس يا حبيبتى".

لا يبدأ التفكير لحظة في القصة في مجموعة "الألواح البيضاء" لنور الدين محقق، القصة بـ "قوة الغرائبية فيها وطريقها في الحكى، والوضع الذي اتخذته لدى قيامها بميلية الحكى ص ٢٠-قصة "بنت المصفورة"، فهل القصة الراقية هي "القصة المبالغ في الكذب فيها" ص ٣٩- يؤكد السارد أن القصة لها القدرة على التقاط التفاصيل الصغرى والتي تتسم بالفوضى في حياتنا اليومية/ص ٤٧ قصة "الحب في زمن

تزييف الشفافية



هي «ذئبة الجحيم»

سيرة الموت وشعرية

وهو ألق النصوص

في تجذير وتقعيد

منطق الكتابة

لدى الكاتبة

سميرة شويكة

النص والغمد



توظيف للبعد الفانطاستيكي، ولا تكون أما رهان ما عبر عنه الناقد حسن المودن بـ «استعادة الهوية الأصلية للكتابة» وأبعد من قبل الاستعادة، شبه تحقق لهذه الهوية كمكائنة، فهي في مجسات نصوص هي أقرب لروسيا، وتربط المزلة هنا في الخصومية والفرادة مما.

مجموعة «اتجاه البر الثاني» للكتابة
رشيدة عدناوي
روح الذات بتلاوت المهم

مجموعة «اتجاه البر الثاني» للكتابة
رشيدة عدناوي الصادرة عن منشورات
مجموعة البحث في القصة القصيرة
بالمغرب، تضم أحد عشر نصاً
قصصياً، واختارت الكاتبة عنوان
إحدى قصصها عنواناً لمجموعتها
القصصية، وخاصة هذا العنوان
«اتجاه البر الثاني» توق اختياري
مركزي لتجاوز منطقة الصمت بنية
توسيع هوائش البوح؛ روح الذات في
بر الكتابة كملاذ لتوليد، ويفتح
النص على استغلال إرشادي؛
«على شحوب هذه الرمال
أطمرت بعضاً من شاتي»
...دفت أماني» (ص ٢٧)

وتتشظى الذات بهذا الدخول
المباشر على بياضها، إذ ثمة
خصومية يحفرها نص باتجاه
البر الثاني داخل المجموعة، صوت
استهوائي يشيد كياته باللفة، ولكنه
هذا الاختيار على صوت مفرد هو
ضمير المتكلم الذي يشكل مساحات
البياض بروح استروماني، وتسد في
القياس على جميع التفاصيل ما دامت
الحظة تعبر عن ولادة ذات غير مرآوية؛
«التأني شعور غريب بانتي في لحظة
ولادة» (ص ١٠)

وهي أيضاً لحظة عبور اتجاه
مساحات أخرى غير معدة المعالم اللهم
التحرر من عوالم التفتتات، التمازج،
القطران، الزعفران، الأمواج السبع،
سيدي عبد الرحمان... وفعل التحنن
هنا وجداني يرتبط بالذات الأولى التي
تتوحد مع الساردة في رغبة «الفعل من
الطبي» (ص ٢٨) وفي تشديد المكان
«مكادور» وهو هنا في حركة مزوجة
مع من تدرى حركته في تضادها في
المسكون بالامتلاء، وللمكان هنا يبدية
كضياء جغرافي مدرك، ودلاي يشده
جسد الساردة = البر الثاني = فضائي
للمسافر بلا متاريس (ص ١٠) مما
يعزز من دلالات اختياري لهذا النص

وكما يشير الناقد حسن المودن في شهادة
نص التقديم «هي نصوص شعرية، بلغة
شعرية تقول الذات حكايتها» لكن ثمة
حكاية حقا للنصوص نفسها تقر فقط
بشراب اللامرئي (جنائز البشر) (ص
٤٢) وهي هنا تمتثل الجسد أعلاه في
متفاته ومصراته، وحتى الأشجار تأكيد
على شساعة هذا العالم الخراب، وهذا
الموت / العدم لكن هذه الذرائع تمتد
بحث إضافة لـ «جسد يترقب ظلاماً»
أوديس، وتتشظى أية مقاربة تنبأ
بجينيرالات الملهج أن تستضيئها «عين
هاجر» هكذا، دون قبل / تحول / ص
٤٦، هامام الروح هدير «الأم الهولة
تداعب عبقها المجرور / ص ٤٦»

نصوص «عين هاجر» في النهاية
تحلل بطواعية لينة الكتابة ذاتها
فالشديد السري، شمس هاجر» أما
فعل الكتابة فيقبتها الشعرية والسرية.

في «ذئبة الجحيم» سيرة الموت
وشعرية، وهو ألق النصوص في تجذير
وتقعيد منطق الكتابة لدى الندية
رجاء الطالبي، بهذا النص بقل ما
ناقص ليختتم (مطابع) يتجبرج لربيع
مهائل، الامتداد هنا يصيغ بمواجهة
الذات الكاتبة مع عوالم الكتابة، وهذه
الذات موسومة بـ:

ثقيقة، عريضة، دائمة الترحال
متأبطة عمنها، شيطانية، دائمة
التدمير، تشتمل، تتوغل، تسربل
بالظلمة، متأهية للانفجار، مضنية.

إن فعل التوثيق يتحلل تدريجياً اتجاه
توازي جسد النص بشعرية الموت لكنه
الموت الذي يعيا فينا / ص ٥١، وبذلك
تتحقق نبوءة الكتابة في سيزيفيتها ما

دام هذا التضاد يحكم الرؤية الموجهة
بالتوهم لفعل الصبورة، حتى يبعد
النص وجوده من لحظة التدمير. إننا أمام
شبهات يحس أسلوبها خاص، لا تكتمل
الحضرة إلا داخل طقوس جسد النص
نفسه دون الحاجة لامتداده لمتن
خاصة ولا قواعد صارمة، فالهيدقة /
الصبراء الكتابة منتهى نهائي لكن حين
نسال نصوص «عين هاجر» تخبرنا أنها
منتهى نهائي في اللانهاية...

هي نص = تزييف الشفافية تخبرنا
الساردة:

«تدهشني هذه الرؤى والعوالم، أحتاج
التركيز الوفير لأجد لها مخرجاً يجمعها
من الضياع على الورق» (ص ٥٨).

صمتي قراءتي، صمتي إنساني،
صمتي منحة شفافيتي التامعة.

إن تزييف الشفافية جزء منه تزييف
لصمت نصوص لذات تخبرني وتخطط

رؤيا بحثاً عن «عمق مشهري، لكن
لا تتحول الكتابة المالح الأسر لوسيط
فهلي تستعطي عبء تخييلات «الرؤى»
والموالم» أن تعبر كي تتحقق نبوءة
هاجر الثانية: «كتابة الصمت، كتابة
البياض، كتابة الشفافية التي لا حد
لنزيفها، كتابة ما لا يقال Indicible»
كتابة الأصمق. كتابة الحكمة = ص ٦١.
في النهاية، مآل هذه النصوص ليس بناء
جدار حكاكي يشقوهم، بسنن الضابطية
ولا بالوصول للاعتراف بها على الورق،
مالها الاستعصام في «خمرة اللامرئي»
اضطرار أكثر في «الشهوة للمياه»
الإلتصاق إلى «نداء المجهول»، أن تكتب =
بائمه، أن تمتلك، قوة التشيد. لكن، حين
نمائل منطق التجريب الممارس كلية في
«عين هاجر» لا نجد أنفسنا أمام (تفسير
لخطية السرد، ولا تعدد الأصوات، ولا



أكره أن يراني الآخرون في لحظات ضعفي "ص ٢٣"

ولعلها شرطها الانساني "الديمقراطي" في أحقية تفكيك هذا التشويش الذي يمارسه عنف المصطلح، مع ذلك تملأ صولتها بنفث ومريزتي المعنى، ويتلاوى هويتها المفردة: "أمات انتائني هلك نبات جنمي آدين بالولاء، وألى كل المشدقين الذين يهترون المتاريس أمام حيوبي وإنساني.. ص ١٤"

هي في النهاية تملأ عنا صمتها: أعلنت عليكم هذا الصمت/ص ٤١" هي زمن أت بجمولاتها التحصيلية، وتوصوص هي أحقيتها الفعلية في الوجود، وهي ما يميز عن شروية مضافة لجموعة المبدعة رشيدة عنداوي، البعد الأنطولوجي في أن تكتب، وفي أن تقرّ نصوص صادقة مع التكتب، والعالم، لكن وفق ما تراه الرائية..

❖ مجموعة "البرشعات" للأنيس الرافعي:

"البرشمان" هي مجموعة ملاحظات قصصية، هكذا يقدم أنيس الرافعي مجموعته المصادرة عن دار الشاطئ الثالث، وهي تصدير أساسي ارتبطت ببلوغرافية المبدع أنيس الرافعي منذ مجموعته "أشياء تمر دين أن تحبب فملاء/٢٠٠٢، والموسومة بـ "تمارين قصصية"، مجموعة السهد رهباه/٢٠٠٤، هي ملاحظات قصصية ذات ثلاث مجاميع قصصية، ثلاثة تصديرات (تمارين - تماقبات - ملاحظات)، هي إشارات خارج نصية، لكنها تقدم تصورا قريبا للتفكير في النص القصيرة اليوم، إذ يرتبط الإصدار في كل مرة، بتحسين التفكير في النص القصص، على أساس أنه ورش مفتوح، يستدعي الاستقراء ويستدعي البناء والمحور، في بروتوكول لا يمكن الاستثناء عنه، يقدم المبدع أنيس الرافعي طرحا جديدا/قديما في جزء مهم من مستويات هذا التفكير يقول: "تدوين الملاحظات القصصية المست المشكلة لاهاته المجموعة، تولع فائق ملاحظة موضوع (الداخل والخارج)، موضوعه جدلية باهتزاز، تتج البذخ والخرج في الحكى، سرعان الحكبة وتتألف الأحداث من خارج عالم الأشياء إلى داخلها أو من داخل عالم الأشياء إلى خارجها، يصفنا هذا القول في تأكيد التصور التجريبي الدائم عند المبدع أنيس الرافعي، فهو ملح القصة لدبي، هذا الحس التجريبي يذلل بالتمس إلى

أنا الهاربة من رثابة الصمت وموت الجدران (ص ١٢).

فهي ذات متمردة على الصمت كرايط فعلي لمنظومة الخضوع، لذلك تصر النصوص على تشييد تقرد "النوال" ب: حر البيان إلى بيان المسحر "ص ٢٢"

عبر استدراج لتقنيات الكتابة القصصية وتوطين الذات عوالم متحولة تكرو الثبات.

باتجاه البر الثاني نموذج الكتابة السردية النسوية التي تمتلك استقوارها البلاغي، ألهمت تقريبا تلك اليد:

يد رجل تواق لتعصيف الخراشات الهائمة "ص ٦٨" ولأن الكتابة مسحر خالص، هالسارة تخرق حالة الاستثناء مادامت مترف:

كنموذج، اختيار الساردة سير أغوار فعل العيور بتأكيد اعتراف ضمني في جملة استهلاكية سابقة تتمثل في ذهن "الأهات"، لوعة "الحكي" مفردة في تشريح جدائوية ضمنية لكتابة هذا "الثبات"، ولأنها ذات مشلوبة:

قصة العيباء: (ص ٧): الأنواء - التقرد - الضيق - الوحدة - الاغتراب - الخيبة - الإحباط..

• قصة حوار في ليل متأخر (ص ١): أسامر وحدي..

فإن التشكيل الهلامي الذي تقدمه هذه النصوص هو تدرج دلالي لفعل الاغتراب الذي يشكل هنا في متغلب الحكي كمنظومات ذات علائق مركبة، ولتتبع مسارات هذه البنية المشطبة، نقرر هذه الصهاغات من للجموعة:

• اكسحتني أهوانات الوحدة والاغتراب / قصة الصبار.

• أن تقبل من الوجود بحافة على هامش هذا الحقل الأجرد / ق. الصبار.

• كوت جسدي عند منابتك مستكينة / ق. الصبار.

• الطفلة التي كتبتها / ق. حوار في ليل متأخر.

• أنا هنا على سرير متكل، أسامر وحدي / ق. حوار في ليل متأخر.

• يداني شمدان جسدي للموت الداني / ق. حوار..

• أنا الهاربة من رثابة الصمت وموت الجدران / ق. حوار..

• أطمرت بضاً من شتاتي / ق. باتجاه البر الثاني.

• لم تعد رجلاي قادرتين على حمل جسدي / ق. شروء.

تفترج مجموعة القاصة رشيدة عنداوي، صينا مختلفة لكتابة اختارات أن تكتب بوحها ضدا على الاغتراب، وإذا كان هذا النمصر الأخير وليد تفكير مخيال جمعي ظل قلب الرحي منظومات هي تحمكت في سياقات البناء المجتمعي، فإن نصوص "باتجاه البر الثاني" تتمثل صولتها المفرد وهو وليد هذا التضاد، إذ تمنن الساردة ناصية الكتابة برغبة إرادية قصد خرق هذا الهامش وتوسيمه ببنشاد صولها المتوحد مع جسد بدا غير قادر على الخضوع للانكسارات.

هنية "الصبار" التي تحمل تالوين القهر المعاصر، صوت إضافي للساردة، ويصر به على اختراق مسك جداريات متضلة برغبتها المزوجة للتجاوز:

صمحه الشهيدة

النصل والغمد



تفترج مجموعة القاصة رشيدة صينا مختلفة لكتابة اختارات أن تكتب بوحها ضدا على الاغتراب، وإذا كان هذا النمصر الأخير وليد تفكير مخيال جمعي ظل قلب الرحي منظومات هي تحمكت في سياقات البناء المجتمعي، فإن نصوص "باتجاه البر الثاني" تتمثل صولتها المفرد وهو وليد هذا التضاد، إذ تمنن الساردة ناصية الكتابة برغبة إرادية قصد خرق هذا الهامش وتوسيمه ببنشاد صولها المتوحد مع جسد بدا غير قادر على الخضوع للانكسارات.



Decoupage - التقطيع الفيلمي filmique

Mise en scène

هي الرؤية المتحكم في الأساس
للقاص والمبدع محمد أشويكة عند
إخراج عمله " الفصل والقمع " وطبيعة
مفهومه التكويفات دليل واضح لهذا
الهدم الذي يقوم بشره بالتأكيد على
أن التكويفات عليه أن يكون " مبدعاً
باستخدام أدوات تقنية جديدة تكون أكثر
فاعلية للقص على " الحقيقة القصصية
/ إذا كانت ثمة حقيقة قصصية " .
بالتالي يطالب أشويكة بقاء قصص أي
ناقد عاشق ومبدع في آن، إنه كائن
يبحث عن إيكولوجيا ثقافية بعيدة عن كل
توت قصص " هذا بالإضافة أن القصة
بالنسبة إليه هي فكرة صالحة " .

وكي نتمكن فهنا للنصوص
المقتربة الأولى والتي هي أساس
المجموعة إذ أن الفصل الثاني تركبة
لتوصيف مفهوم الورشة إذ لنا أمام
عمل إبداعي فقط بل تركيب لمفهوم
مفتوح الذي هو " تكتويفات " مبدع
ونافذ في آن مما يؤكد أشويكة على
ملاحمة عامة لتقنية القصة أهمها:

● ● ● ● ●
في التقريرية - مبهم - مقعر وفارغ -
مكرر - يشتم بالحيرة والوضوح - عار
من التعميق البلاغي والمداخلة اللغوية
- بسيط في تركيبه ..

● ● ● ● ●
BASIC لفه القاص لفه
المعلوماتي ..

نشير هنا أن التصور لمقترح المبدع
محمد أشويكة هو الأساس النظري
لجماعة الكوليزيوم القصصية بالدرج
لذلك نقفهم مفتوح " الجنوم القصصية
القديم " للمبدع أنيس الرافعي والشبيه
بالجيتريك الفيلمي لما سمعت أو ما
سدرى لا ما سقرا، لكننا في النهاية
نقرأ ولعلنا نستوعب الفعل البصري
القصص في " ما نقرأ " حقاً وبما أن
" الفصل والقمع " هي تأشير على ما
يمثله المبدع أنيس الرافعي بالانفجار
القصصية " فإننا نكون أمام نموذج فني
- تطبيقي لمستوى رؤية التصف الواصف
في التكويفات أي النقاد، التي أي حد
تجحت للنصوص في تأكيد فرضيات
الافتراض أي:

- ١- الحب الحافي " مجموعة محمد
أشويكة ٢٠٠١ .
- ٢- " القيامة الآن " أحمد منصور .
- ٣- " أشياء تمر دون أن تحدث فعلاً "
تأريخ قصصية لأنيس الرافعي .

يفتح المبدع

الرافعي متاهاته

القصصية

من خلال قوة

المنجز النصي

الذي اقترهه

بـ، التخلّاف،

"تضفير وتضافر" خطوطها، متسلحا
بكيفيات التجريبية، ضدا على "النموذج
وصداه". وفي ذلك، تميز "البرشمان"
في إفراد هذا الولع الفائق بالقصة، في
متخيلها وفي متاهاتها البليغة.

● ● ● ● ●
"مهمرة" "التهلك والعدم" للقاص
المفرد محمد أشويكة
عنة التجريبية برهني "التكويفات"

نبدا مدخل قراءتنا لهذه المجموعة
القصصية للمبدع محمد أشويكة
الفصل والقمع" بالسؤال حول الافتراض
الأنجاسي الموسوم بـ " الورشة القصصية
" وما يعنى جدوائيه السؤال التوب
الافتراضي الذي وزع المجموعة إلى فصل
أول: الفصل الذي ضم ٨ نصوص:

- ١- ذاكرة الأشواك
- ٢- قفل على القلب
- ٣- همس الصخرة
- ٤- احتكاكات
- ٥- سيناريو الاحتضار
- ٦- استجواب في الحيرة
- ٧- شذرات هيسترية
- ٨- المصعد

وفصل ثان: القمد الذي احتوى على
أربع مقالات حول القصة القصيرة:

- في متاهات القصة المغربية الجنبية
- التكويفات
- قوة القص
- في الميكانيكا القصصية.

يفتح القاص أنيس الرافعي في مدخله
المجموعة، أما القاص أحمد منصور فهو
مخرج العمل، بالتالي يمكننا إعادة توزيع
المجموعة إلى:

Synopsis -

أربع مستويات "كفائات التجريبية" على
اعتبار أن لا نموذج مفرداً صالح أن يتحول
لقصص قصصية، والإشارة إلى جدلية
الداخل والخارج كقفل للقص القصصية
منفصلة السببي في نسيج خيوط طليعة
السرمد القصصية.

والحديث عن "تقنيات وجماليات
التخلّاف" إشارة لإيقاع الحكاية وضبطها
وفق حركة الصبي ومعلمه، هذه الصورة
البليغة التي تؤكّد ذاكرتنا الطفولية
يمتدعها المبدع أنيس الرافعي كي يقدم
بها شكلاً مميزاً لكيفية "هيكلة" للنص
القصصية "الجديدة" على أساس أنه لا
زال في طور التشكل، إذ لا نخرج هنا
على صيغ التأريخ والملاحظات... هي
لبية خاصة وأثرية، كما يسميها المبدع
في تصديره الأولي، ولعلها إحدى صيغ
تمثل جانباً من لعبة الداخل والخارج،
وافرازاً لمنطقها الخاص.

إن، تنتقل المجموعة القصصية
"البرشمان" من الصور التوثيقية،
إلى الأساطير، إلى الأحصنة المعدنية،
إلى الكراسي، إلى الشاشة السينمائية،
إلى الجدران... وفي هذا الانتقال تضط
ملاحظاتها بالصيغة المقترحة، أي من
خلال تقنية "التخلّاف" من خلال صيغة
تولد كائني، يتوالى عبر مستويات داخلية
وسارة خارج توا من القصص، يراقب حركة
صياغات هذه الأشياء الثابتة والمتحركة.
وجعل الملاحظات تتخذ الصيغة
نفس مقترحتها المبردي، إذ يتداخل
الخطابان معاً، ويتألق الساردان في
فص ملاحظتهما، صوتين يتحاوران،
وهي سمة مميزة لكتابات أنيس الرافعي،
إذ يشكل فضاء النص القصصية مجال
التفكير والسؤال عن القصة، هاته
الأخيرة تبدو أنها لا زالت ورشة مفتوحة،
نمى لتكتب بعد، وبذلك، يفتح المبدع
أنيس الرافعي متاهاته القصصية، من
خلال قوة المنجز النصي الذي اقترهه
بـ، والتخلّاف، إذ يفتح أفق هذا النص
التجريبية بضرورة السؤال حول هذا
"النموذج" المقترح والذي وسعت المتاهة
ودعونا نسماها "بالرأشدة" من هاشم
السؤال.

لكن، لنعدل من مسار التوجس بالمؤال
إلى أين يتجه هذا النص التجريبية؟ ما
أقتر منجزه النصي، ليس المتاهة بطليعة
الحال، فالخروج من شرقية النموذج ومن
الإطار "الحافطة" ومن الجلباب، يستدعي
نموذجاً آخر بديلاً، أصبحنا نتعامل عن
ملاحمة، لا بقوة خطابات التفكير فيه،
ولكن بقوة المنجز والذي هو دين وأهته
هذا المسار في النهاية، النصوص التي
فل المبدع أنيس الرافعي حريصاً على



السرد للإطلالة على العالم كما يراه.. لا كما يقدمه السارد في قصة " ذاكرة الأشواك".

عموماً تنتج مجموعة القصص الخرفية محمد الشويكة السؤال على مصراعيه بتعيين الأسئلة المرتبطة بالقصة القصيرة بالمزج إذ يبدو أن هذا الجنس الإبداعي يلف خيوط الإبداع في المغرب اليوم بقوة، وإذا كان الفصل الثاني يرتبط بمراجعات نظرية خالصة، فإنه بالمقابل لا يزيد إلا من تشويش القراءات الممكنة ما دام أن اختيار المجموعة لفعل الورشة هو اختيار واع، لكن أيها أجدد بالسؤال السيناريست أنيس الرافعي، أم المخرج محمد منصور، أم البطل الأوحده التكتوافس محمد الشويكة؟؟؟

ويمكننا الاستجابة لدعوة القاص محمد منصور الداعية إلى تعيين كل ما كتب، بما فيها مجموعة " التصل والغمد"، وبما دام أنهم ليسوا " حراس مؤسسة" فإن القصة هي ما سيكتب إذن لا ما كتب بالأمر، أو ربما ما تبقى من المجموعة ككل في الرأس..

ويدورنا نصالح إلى أي أفق تسير هذه السطورة الخرفية؟

أمل أن لا يكون الخواء أو الصحراء، نقولها بحس الديناميات الذي يطالبنا به المخرج القاص محمد منصور..

* كاتب من المغرب

" عمارة من ثمانية طوابق "

بليها:

plan large. plan moyen. gros plan. très gros plan. travelling en avant. plan américain. travelling en arrière. plan plongé

هي " المصعد " تطاير قلبي للمركبة. بالشكل الذي يحمل من نص " المصعد " تمرينا نموذجيا لكاتب السيناريو. لكن النص يأتي كاستجابة لرؤية السطورة التقنية على القصة " بالتالي فهو استجابة أيضا ومسايرة " لتطور التكنولوجي " ولو أننا لا نجد التوصيف اللازم لهذا المفهوم "، إلا أن فصل " الفمد " يتحدث عن هذا الجانب دون تأخير نظريا وبالشكل اللازم.

مما جعلنا نشبه في أن " القصة عند الشويكة " هي " أفلام قصيرة " لغوية توظف تقنيات السرد، ويمكننا التساؤل حول التفاعلات الممكنة بين هذين الجانبين، إذ كيف " تتلفن القصة القصيرة في صياغة أفكار خالصة بتقنيات متطورة " وإذا كنا نلص الحس الجمالي بالإخراج في البناء عامة إلا أننا نجابه بميل من الأسئلة ولعلها إحدى الخفيا المراجعة للكاريزيوميين وإذا كانت قصة " قبل على القلب " تقترب أكثر من القصة أكثر من غيرها " البصري الراديكالي " فإن لغات مفصل " التصل " تأتي وإشارات وصيغة أكثر منها ميل إلى تفتيت الأسئلة الكبرى أما الراوي فهو دائما يستل " كاميرا "

٤- " المصعد وبياحا " أنيس الرافعي ٢٠٠٤

٥- " التصل والغمد " محمد الشويكة ٢٠٠٢

هذا رعين بزوايا الاستقراء وبالمأول النظري والمنهجي المقارب لهذه الكينونات، إذ أن التمارين القصصية والورشة القصصية تظل مرتبطة بما قبل التحقق، ما قبل فعل الكتابة، أو لعلها درجة الصفر الكوليزومي لا البارتية..

هي نص " قبل في القلب " = Un cadenas sur le coeur تمرين أول على كتابة نص يرتبط بحقل مصري هو السيناريو وهنا اللغة جافة، وهي بعيدة على التقطيع الإحترافي المعود لذلك أشرنا بالتمرين:

(-) في المحيط:

- امرأة ما بين ٤٥ و ٤٥ سنة من عمرها. تشق قفلا وضع بإحكام على الباب الأعلى لللاجئة. خرج الفطائر..

- فتحت الفرن الكهربائي وتضع فيه الفطائر. دعوت لوضع القفل على اللجاجة..

وهكذا تتوالى هذه التحقيقات الفرعية المرفمة، وهي دليل قلبي على التكوين الإضافي للمبدع الشويكة في المجال المسمي البصري، إذ يكتب النص من زاوية تقنية الكتابة السيناريستية، إلى درجة الحوار الفعلي مع تقنية الكتابة القصصية وتدرج هنا مقطعا آخر:

٢- في المحيط:

- الإناء يغلي فوق النار والبخار يتصاعد منه كفاطرة بخارية انجليزية تعود إلى البدايات الأولى للثورة الصناعية.

والتشبيه هنا تأكيد لصوت القصة الذي يحضر بقوة الارتكازية على رؤية البصري لفعل الحركة وهي تحقيق لهذا الوصي التخيلي بالمجال كما هو في الصورة السينمائية لكن الوسيط هنا يظل اللغة لا الإضاءة لا حركة الكاميرا لا الممثل...

بالنسبة لنص " المصعد " فيبدو أن القاص محمد الشويكة يقدم لنا فيلما قصيرا مدته ١٨ دقيقة يقوم على مونتاج سريع، ودون حوار تماما، فقط يعكس للصورة أن تحضر بقوة كأساس استقرائي، وحتى عملية التقطيع هي في النهاية متواليات مفتوحة على التحليل الفيلمي Analyse filmique أكثر منه تحليل نصي، إذا أضفنا زاوية جديدة قدم لها المبدع في مفتتح نص " المصعد " ب:

المراجع والمصادر

- ١- هريز كوريس " البصري " والتي عفاة سبيلة " متاخرين من سيرة حياة هريز - المغربية / عدد ١٩٩٤ ص ٣٥.
- ٢- هريز كوريس، نفس القصة.
- ٣- آراء خولير كورتازر في التكتوافس قال صاد منشورات مجموعة البحث في قصة القصيرة بالمغرب / عدد ٢٠٠٥ ص ٣٣.
- ٤- محمد قلبي يوغرافيا لقصة للقرية " دار نشر جهور طاب / راجعة ١٩٩٩.
- ٥- محمد قلبي المجموعات القصصية صادرة في " الألفية الثالثة " مجلة قاصد للقرية، عدد ٢٠٠٤ / ص ٣٩.
- ٦- مصطفى جوري " التكتوافس: قصصنا في سيرة " مجلة قاصد صادرة من دار نشر ص ٣٩.
- ٧- " رفاق الموت " جلال العزري - قصص - مجموعة البحث في قصة القصيرة بالمغرب / عدد ٢٠٠٤ ص ٢٠٠.
- ٨- " الأرواح البيضاء " قصص - نور الدين محقق - مجموعة البحث في قصة القصيرة بالمغرب / عدد ٢٠٠٤ ص ٢٠٠.
- ٩- " عين حاجر " رجا الطائي - دار الثقافة طاب / راجعة ٢٠٠٤ ص ٢٠٠.
- ١٠- " بياض القلبي " رشيدة عداوي - مجموعة قصصية - منشورات مجموعة البحث في قصة القصيرة بالمغرب - كتاب ١٤١٤ / ص ٢٠٤ - مطبعة دار القريض البيضاء للمغرب.
- ١١- " الغريشات " قصص - أنيس الرافعي - ص ١٣٠ / ٢٠٠٦.



القبيلة والعنف تركيز الريسو بالله

د. سبتة ميرغيات

كثيرا ومطلب الكتاب. الذي يحوي نصوصا فكرية أكثر من مثلك، تعودت أن استمع إلى تركي هاتفيا. يوم ندرت للشام قبل عام وهي الصديق محمد النوباني لتأخذنا على اللقاء في ملهى النوبة. وجدت تركي غير مزاج. وأخبرني لتهته إجراء فحوصات أولية. وهي التي قادتني فيما بعد لاكتشاف المرض يومها حدثني عن مشهد اللقف السوري. وصدفة كان لي صديق سوري حدثني عن ورقة أعدها تركي حول الحكم الرشيد في سوريا كي تتبناها الدولة وكيف أن تركي يبدو حادا في مطالبة الدولة بالإصلاح وطاه الحديث إلى غيرات اللقف السوري. وبما خلفا على رضوان وبما كان كل مرة يقول الله يرحمه.

طال الحديث عن صداقته من بين لهم وعلى رأسهم رضوان الصبيد. لم حدث عن طيوف اللقف العربي ولكن علي حرب. كما حدث عن قضية محمد اللقف في الأمعاء على جمر العروبة. وافترقا على أمل اللقاء به مرة أخرى في بيته الجميد الذي ظل دائما يفرح بوصفه. لأنه كبير ويتسكك لكل الضيوف للهادمين إليه من الرباب ومن أحبوا وصفه واحبهم هو.

كان ذلك اللقاء في ضحي يوم 17 أيار 2011. وبعد يوم دخل تركي للمستشفى لإجراء الفحوصات الطبية. وعندما لقناني لم أتصلا للسؤال بعد يومين بأنه محمد وأخبرنا أن لقاها الطبية مستعجلة ولا يمكن علاجها في سوريا حينها اتصلت بالدكتور محمد اللقف في قطر الذي يادر بالارتباط بتركي لدخمه معنهيا. وبدأت بعد ذلك غيرات العلاج تركي على لفة برضوان الصبيد والأردنيين رعا في تحليله للوصول للشرط البسيط بين فلاحه رضوان السيد وبداية الأردنيين وسجنهم الطبية. وبين لقاء محمد الأرنؤوط الذي ألقى صديقه حق الوفاء نعب تركي إلى بيروت في عز كراتها التمنية. ثم جاء لقمان الذي أحبها كثيرا ونال من أصفائه فيها منزلة كبيرة

اتصلت في العيد للناهي بتركي ولم يعب على جهازه النقل والصلت للتلقي. فاجابت ابته وقالت: "كانه في الفراش ولا يقوى على الاتصال". ويدها اتصلت بالدكتور الأرنؤوط الذي أخبرني أن تركي رما يأتي إلى عمان يوم السبت 1/1 وهو يوم وفاته.

سبح تركي وجزى الله كل من وقف معه خيرا. الشيخ هاني الجبرا الذي نفع كثيرا علي أين قبلته بما عرف عنه من شيم أصيلة. والصديق برضوان السيد وأسرة اللقف. والدميان لللكي الهلندي.

مثل هؤلاء جميعا غيرات الأرزاد للقبيلة والحاجة للدولة الكفالة في ظل جاهل دولة تركي له. أجل القبيلة التي ظل الريسو دائما يقف في بقعها الأصيلة وتومعا عن أبنائها والدولة الدركة للخدمة اللقف تنويي ووجب بتأنيته في نموذج المؤسسة الأردنية.

هذا كلام ليس رغبة في مدح أحد أو أي مؤسسة. بخبر ما هو اعتراف بمرآة قيمة اللقف من جانب الأصناف والقبيلة والدولة. وشكر الناس الذي أوجبه الوصول الكرم بقوله: "هو ما يشكر الناس بل يشكر الله".

الصديق تركي علي الريسو يوم 1/1-2011 في اليوم الذي بعت لنجمه إلى عمان مرة أخرى لاستكمال علاجه من مرض سرطان البنكرياس.

تركى - رحمه الله - بجوي من قبيلة طيء العروبة ذات الطراب للمندة من شمال حمص مروراً بالجزيرة السورية ووصولاً إلى شمال العراق. عمل الريسو الذي توفي عن 83 عاماً في حفل التدريس الذي أداه منه براتب تقاعدي بسيط. ثم جاء إلى دمشق حيث نقل أسرته معه وبدأ يدرس أولاده في الجامعة. وفي ترك التدريس واختار مهنة الكتابة وسيلة للربا. وخلال العديدين الآخرين أصدر العديد من الكتب حول الإسلام والمفكرين والجنس والإسلام وملصمة الخلق والتطاب النقدي العربي. وصدر له قبل شهر كتاب عن الأفكار الإسلامية. وظل مستمرا في الكتابة في صحف عربية مثل الند والفليج والحياة والمستقبل.

تعرّف تركي بداية التسعينيات صديقه بالصديق الأستاذ الدكتور رضوان الصبيد المفكر اللبناني المعروف. فتبني تركي وكان رضوان آنذاك مشرعا مجلة الاجتهاد. التي سطر فيها تركي العديد من المقالات. وتفرغ من خلال رضوان على العديد من المجالات والصحف.

اكتشف المرض الخصال عند تركي في دمشق التي لم يشأ أن يعالج فيها. ولكن رضوان الصبيد من إحضاره بصحبة إلى بيروت في الصيف الماضي لأن حرب جيز كانت قد انطلقت. وفي مستشفى الجامعة الأميركية. وبعد الكشف. وجدوا أن المرض قد انتشر في جسده. لكن معنوياته لم تنهت. كانت قوة جدا ولم يله بذلك. فحسب السيدة عيلة الدكتور رضوان التي راقت تركي لغرفة العمليات. طلب للرجوم الطعام جبر استيقاظه من التغير وبمها أنه جاتج ويهد الحلوى.

انتقل تركي بعدها إلى عمان بعد سعي زوج من رئيس تحرير جريدة الند. الأستاذ أس الصبيد لإسعاده. وفي كل مرة كنا نسال ونتابع أمر علاجه ونسأل الأستاذ أس الصبيد. كان يقول: أوشوا على غير العلاج هنا لأنه كان قد تلقى وعدا بذلك. وعلا تدخل الحيوان لللكي الهلندي بالموافقة على قبل كلمة علاج تركي في الأردن. وتفضلت جريدة الند باستنجاز شقة لتركى الريسو قريب للمستشفى الذي كان يعالج به. وفي هذا الحار بذكر وفاته الأصناف لصديق وشقيق ظل حرا حتى النهاية وظل صامدا وغير مهتن بقوله فيقول الأرنؤوط الغربي.

ظل الصديق محمد أبو رمان يتابع تركي في كل تفاصيله. وربما أتهد كثيرا عن أسرته بسبب ذلك الاهتمام لكتها صحة الإنسان حين يكون أصنافا. ومراس الصديق الدكتور محمد الأرنؤوط خلفا رفيعا في للناحية حتى كان دائما يطلب بضرورة إشعار بالرجوم بالمنااسة ومساعدته. ورب له لذاء لقاها في منتدى اللقاها. باسم. كما أننا حين اتصلا مؤسسة شومان استضافته للرجوم في محاضرة أهدوا كل ترحيب. ولكن الأجل لم يمله.

أرسي تركي الريسو خطبا يمثل خيار اللقف المستقل البعيد كل البعد عن تراثات الانزواج الفكري. والافتراق بين الفكر والممارسة. كان ذا سعة ثقافية. وهذا ما منحته القدرة على أن يراجع أعمال الكثير من المفكرين العرب. وأن يقدم المقالات الفكرية للهمم وأشقه سعته الكبير وراء العرة إلى أن يكون محاضرا في أكثر من جامعة. يوم قلت له أننا في جامعة فيلادلفيا ندرس فصلا له في مسائل الفكر والحضارة. فرح

داخل الإطار) هي بمثابة سير ذاتية لشخصيات العمل، أو تذكر بحادثة أو مكان.. وأحياناً تتداخل الشخصيات والأحداث في لوحة.. بينما جميع اللوحات تمثل بشكل ما السيرة الذاتية لأهرميان^(١)

«صاريل أهرميان: إسم مستعار، خلعه ومضى - كما يخلع البشر خواتمهم ونمالهم ثم يخلدون إلى الموت».

«صاريل أهرميان: صرخة من جعيم، تمزق التراب، تغلغل سحر اللون بأفجان الرقيا... هي ذي أصابعه تشتمل، توشع الجدران بالفنتنة» (ص١٨).

إن نحن إزاء قصة تتفرع عنها قصص يشارك فيها عدد من الرواة، وأحياناً راو واحد تنصب إليه مجموعة من القصص.. وما يجمع بين هذه جميعاً، هو السرد بما في ذلك اللوحات الفنية الساردة، حيث استبدل السارد الحكاية الرواية باللوحات الفنية لنقص هي حكايتها التي قد تشتمك مع قصة أخرى من قبيل قصة داخل

قصة.. وعلى نحو ما يعرف بمستوى الحقيقة - فإن معظم القصص التي تحكيها اللوحات أو بعض الشخصيات - كما سنلاحظ - هي بمثابة سرد - كما قلنا- لوقائع ذات طابع هانتازي يتبادل الحوار فيها غالباً- شخصان: واحد يمثل ما هو واقعي والآخر ما هو هانتازي، دون أن نفعل بالطبع عما يحصل أحياناً من متغيرات بين هذين العاملين - أو الروايتين، وذلك وفقاً لما يحصل من تحول في وجهات النظر، أو في تبادل الأدوار، أو متغير الزمن والخطاب من ضمير المتكلم أو بالعكس، أو اختلاف نوع السارد:

أهرميان:

وما يشبه الواقعية السيرية

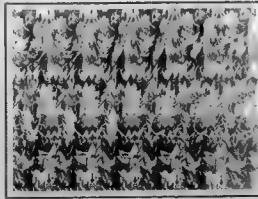
غسان العلي

يُمكن القول بنهويًا: أن الرواية هذه (أهرميان) تقوم على ما يدعى، بنية الإطار أو قصة الإطار، تتفرع عنها قصص أخرى على غرار (ألف ليلة وليلة) حيث أن القصة الإطار هي قصة (شهرزاد وشهريار) ومنها تتفرع قصص السندباد وعلي بابا والشاطر حسن.. الخ وهكذا قصص (الأيام العشرة) أو (الديكاميرون) لبوكاشيو.

رواية
ساحلة كتبها
غسان العلي

غسان العلي

أهرميان



أما الإطار في رواية (أهرميان) فهو أهرميان وممرضه التشكيلي. ولعل (اللوحة الثالثة) لوحات الإطار، حيث سرها في الإطار أو (موضوع اللوحة ما هو غير الإطار) - إن هذا الإطار هو ما سيكون إطار اللوحات جميعاً، بل هو إطار الرواية حيث تستصدر عن هذا الإطار جميع اللوحات والشخصيات والحكايات، وما يمكن أن قصه كل لوحة من قصة تتحدث عن سيرة ذاتية، أو حادثة أو صورة ما... بمعنى أن اللوحات (الصور)

سارد سليم، سارد خارجي، سارد غائب، الخ وهكذا - وعلى سبيل المثال، هذا التحول في الزمن أو الأزمنة. أي انتقالات السارد عبر الأزمنة، يقول جابر التروك مخاطباً نفسه (مونولوج داخلي):

«أن تقطع مفازة الزمن يا جابر ليس بالأمر الهين، لكن، ألم تمتد هذه الأجواء بمثل هذه المشقة، الانتقال إلى الماضي أسهل لكنه أكثر مرارة، الماضي على مرمى حجر، غير أنه مر، مر، كذلك ترحل داخل حبة حنظل هائلة. أما المستقبل فهدق كل شيء فيه بارد وديق...» (ص ٣٦).

تتكون الرواية من ثلاثين (رقماً) معظمها أخذت تسمية (لوحة) مع تسلسلها الرقمي وعنوانها كما وضعه صاحب المعرض إمرميان، وبعضها أخذ تسلسله الرقمي دون تسمية. وبعضها أخذ تسمية: سيرة / جيل / نبوي / ديمة / جبل الأشرفية / ابن حاديراش / معجزة المطر / أما ما يربط بين جميع القصص فهو الإطار: كما قلنا - أي السرد الذي يتواصل على الصلة رواة مختلفين، لكنه بشكل ما يدمج بـ (الوحدة الأدبية).

وتستثير آخر: تتوالد الحكايات وتتدمج أو تترايط مع بعضها على نحو ما وصف الروائي البهروني ماريو فارغاس يوسا: كيف استطاعت شهرزاد أن تروي بدون انقطاع وبلا توقف الحكاية اللانهائية الممنوعة من حكايات ترتعن بها حياتها؛ وذلك بإدماج حكايات داخل حكايات عبر تغييرات للسارد: زمينة أو فضائية أو في مستوى الحقيقة: أي بترايط الحكايات داخل نظام يفتني فيه الكل بمجموع الأجزاء، وحيث كل حكاية تقتني أيضاً بالوكوك لحكايات أخرى. (٢)

وفي العموم - كما سلاحظ في التفاصيل - أن الرواية تطوي على قدر غير قليل مما يعرف بالفانتازيا: في شخصياتها وأحداثها والفضاءات التي تجري فيها الأحداث. لكن هذه الفانتازيا ليست بعيدة ولا منقطعة عما هو واقعي - وخاصة واقع الصحراء كبيئة ومناخ ومكون حيوي للحياة

تتكون الرواية من

ثلاثين رقماً

معظمها أخذت تسمية

(لوحة) مع تسلسلها

الرقمي وعنوانها كما

وضعها صاحب المعرض

- إلا غالباً ما يوصف فضاء الصحراء بالفراغية - لما يشاع بأنها - الصحراء - موطن للإنسان والجن وغرائب الحيوان وعجائب الزمان:

«نحن لا ننتفض.. لا نموت

لخوب قليلاً ثم نشتعل،

هكذا هو: الخيال في الغلاة

و: أهل الخيل لا يتوهون،

وهكذا أيضاً بالتسمية لغرافية وسحر الفضاءات الأخرى: عمان وسواها. فهل نحن إزاء واقعية سحرية على غرار ما تعرف به الرواية الأمريكية اللاتينية؟

ما يشبه الراتمية السحرية:

يؤرخ النقاد وكتاب أمريكا اللاتينية لظهور الواقعية السحرية الذي ميز الكتابة السردية الاستثنائية في هذه الفترة لأكثر من اسم أدبي معروف: ماركيز، فوينتس، يوسا، خوان رولفو الذي نمت روايته القصيرة: (بيدرو بارامو) بأنها ذات المعمار المدهش والشبيه بالباروكي، وقال عنها فوينتس: (إنها رواية تقع داخل الأرض المفضلة للفتيات السورالي. بمعنى أنها تنفض على خلفية الفضاء الذي تكف فيه عناصر الحياة والموت، والواقعي والخيالي، والماضي والمستقبل، من الإدراك والتصوير بوصفها معطيات متناقضة ومتضادة (٣).

وقال يوسا عن الرواية نفسها: إنه

من الصعب علي من قرأ (بيدروبارامو) أن يمتد أبداً ما سيتولد لديه من انطباع، وهو يكتشف وسط الكتاب، بأن جميع شخصيات القصة قد ماتت، وأن (كوبولا الخيول) لا تنتمي إلى الحقيقة. ولكن إلى أخرى: أدبية، حيث يواصل الأساطير الحياة بدل أن يزولوا. إنها إحدى التحولات الجذرية الأكثر فاعلية للأدب اللاتيني الأمريكي المعاصر. لا وجود لحققات، لا أحداث، لا أوقات جرى فيها هذا التحول، وبلااسترجاع وتراكم عناصر الارتباب، سنفهم بأن (كوبولا) ليست قرية قريبة للمخلوقات البشرية، ولكن للأشياء (٤).

وقال ماركيز عن عالم الكاريبي: (علمني الكاريبي أن انظر إلى الواقع بطريقة مختلفة، أن أقبيل القوى الخارقة للطبيعة على أنها جزء من حياتنا اليومية، إن الكاريبي عالم معجز: كان أول عمل من أدبه السعري هو: (يوميات كريستوفر كولومبس) الذي يحكي عن نهايات خرافية، ومجتمعات خيالية. تاريخ الكاريبي مليء بالسحر: سحر جلبي السعيد السود من أفريقيا. ولكن جلبي أيضاً القراصنة السويديين الهولنديين والإنجليز. ولا نجد مكاناً في العالم به ذلك المزيج المدهش وتلك التناقضات التي تجدها في الكاريبي) (٥).

أما الروائي فارغاس يوسا فيضرب مثلاً على التحول عند القاص اللاتيني بطريقة كوتزار المبهودة في قصصه ورواياته من الواقعي إلى الفانتازي: قال: (الطريقة المبهودة عند كوتزار في قصصه ورواياته، هي التي يلجأ إليها ليقبل جوهرياً طبيعة عالمه المبتعد بالتطوع بها من الواقع الهوي البسيط، المصنوع من أشياء مرفوعة، وعادية روتينية إلى عالم فانتاستيكي حيث تحدث أمور عجيبة مثل هذه الأرباب تقيها منجزة بشدية... (٦).

أما الأدب الفانتاستيكي (حسب نظرية الناقد الفرنسي روجي كايوا): فهو لهم من يكون قصداً، ومنونداً عن فعل يقظ من مؤلفه الذي قرر أن يكتب قصة فانتاستيكية. كلا. الأدب

اسمه صابيل أهرميان. جمال مرقوق، ابن حاديراش.. من يدري؟ لا أحد يدري! وحدهما ذبيلة السلطان تتكلم مفاتيح الحكايات، مفاتيح كثيرة تتدلى في عيناها بفضيل من الصوف..

ذبيلة السلطان - كما تقول اللوحة الرابعة - ناهد، سمراء، داعجة العينين، يبدو من ثيابها أنها من بدو الوسط، تجلس في الصحراء إلى سكون صخرة. ضامة ركبتيها إلى صدرها.. وكأنها قدما الخالق من حجر أسود:

«المرأة والصخرة

توجدتا في الثوب

والصمت والغياب..»

ولا غرابة إذا كان عنوان اللوحة: (الصخرة التي ولدتي!)

وذبيلة السلطان ساردة قصص غريبة بينها حكاية (الرجل الذي تحول إلى ثياب) عبر لوحة تمازج فيها الألوان: الأصفر الخفيف مع الأحمر الداكن، والبني الرقيق مع الأزرق المخوثر.. وعندما ماتت في العشرين من عمرها (عضة حية) - قال فيها ابنها جابر:

«ماتت أمي كإحدى عرائس

حكاياتها الجميلة..»

(٢) جابر المثلوك: كان جابر المثلوك رجلاً ناعلاً وطويلاً كأنه مذرة خشبية. شائب الرأس، وجهه ضامر، يفضض عينيه عندما يتكلم، تراتب له ديمة. ابتنت ذات المنوات الثلاث. هو ذا يبعث عنها من جديد. أحس بأعماقه تتنصب: ديمة.. ديمة..

ديمة هي طفلة من زوجته عفاف: كانت ترضع إبهام قدمها اليمنى وتتمو بسرعة أكبر من شعرها وأظفارها، لها هم أحمر صغير وثلاث عيون في وجهها: عينها البشريتان وعين في جبينها. كانت عينها الثالثة تتلون كل يوم بلون مختلف، مرة حمراء قرمزية ومرة داكنة.. ذلك يعتمد على لون أحمر الشفاء الذي تضعه أمها.. لما توفيت ولما تكمل سنتها الثالثة: خيالاً بعيداً. دفنتها في مكان معلوم، ولم يكن معه

سحري... ويمكن أن تمثل أو يتمثل هذا الواقعي واللاواقعي (تخييلي) في البنية التشكيلية لشخصيات وأحداث وأماكن.. ونبدأ بـ (الشخصيات) بقدر من الإيجاز قدر المستطاع:

(١) أهرميان: إسم مستعار لرجل أرمني إسمه صابيل أهرميان. قيل فيه أشياء كثيرة وتروى عنه حقائق متضاربة، إنه موهوب حد اللفة. لكنه غامض.. غامض تماماً، لا يدري أحد من أين أتى أو لماذا يختفي شهراً كاملاً كل عام.. وقال عنه سعد: إنه سرق من جدي جرّة طافحة بالذهب، ثم اختفى. لم يثر عليه أحد لا فوق الأرض ولا تحته.. وقيل إنه جاء من الماضي، ويخبر لم يفهم موهبته أحد فر هارباً إلى المستقبل. وقال عنه سعد أيضاً: إن الرجل أرمني. وله في كفه اليسرى أربعة أصابع. كان شريك جده (صباح الخيشان) في الماشي. ثم تواعظا في البحث عن الذهب في أطيان بني حمدة، أمضيا الدهر يصفران الأرض ليلاً، لقباً جرّة، قاما بدفنها في مكان معلوم.. غير أن أهرميان سرقها واختفى، تيزر في الهواء. أما جابر المثلوك فأشوك أن يضع إصبعه على مسبب شهرة هذا المدعو صابيل أهرميان، إنه: لوحاته إطلاقات تشكيلية فريدة، تشد العين بتلقائية فذة، ثم إن لوحاته غير معروضة للبيع، إنه يهديها إلى المدينة هبة للترويج والتأمل والكشف.

(٢) ذبيلة السلطان: إذن، سواء كان

الفانتاستيكي الحقيقي هو حيث الواقعية المعجبة، المدهشة والفاثنة غير القابلة للتفسير عقلانياً، تحدث بكيفية تلقائية، غير متعمدة، بل وبدون تدخل من المؤلف نفسه. وبمباراة أخرى، فإن تخيلات من هذا النوع لا تروي حكايات فانتاستيكية. إنها فانتاستيكية بذاتها. (٧).

وهذا يعني: (إن اللجوء إلى الخيال، إلى التخيل، لإغناء حياة الناس، والطريقة التي يمكن أن يستعمل فيها التفكير الإيهامي، كمادة روائية له، مما هو مبدول من تجارب الحياة اليومية، إن التخيل ليس هو الحياة المباشرة بل حياة أخرى، متخيلة يناصرها تعاطفها هذه، ويدونها تصبح الحياة الحقيقية منفردة أكثر. وأشدّ فقرراً مما هي عليه). (٨).

وتعبير آخر: (إن التخيل وهم ينطوي على حقيقة عميقة، إنها الحياة التي لم تتم لرجال ونساء في حقبة معينة، رغبوا فيها دون الحصول عليها، ومن هنا إحماسهم بضرورة ابتداعها). ومن هنا يصبح القول إن قدرة الرواية لإفصاحنا بـ (حقيقتها) أو بـ (صدقها) وبـ (أصالتها) لا تتأتى أبداً من تشابهها مع العالم الواقعي للثائق أو تطابقه معها. إنها تتأتى وحسب من كينونتها هي المصنوعة من الكلمات ومن تنظيم الفضاء والزمن ومستوى الحقيقة التي تكونها. (٩).

تصنيفات

إذن، وهي ضوم ما تقدم عن الواقعية السحرية وألف ليلة وليلة، بنية وفضاء سحرياً، يمكن وصف الرواية (أهرميان) بأنها (تشبه) مع الممثلين المذكورين في جملة خصائص منها:

- (١) البنية السردية - كما قلنا.
- (٢) الفضاء بما يشغله من شخصيات ساردة، وأحداث، وحكايات..
- وعلاقة كل ذلك بالفضاء الذي تتدرج فيه الرواية، وحيث ينطوي كل ذلك أو معظمه على ما هو خارق، تخيل،

إن التخيل وهم ينطوي على حقيقة عميقة إنها الحياة التي لم تتم لرجال ونساء في حقبة معينة رغبوا فيها دون الحصول عليها

غير زوجته وابن حاديراش الذي ظل ينام (في النص) بينه وبين زوجته.

(٤) ابن حاديراش: واحد من الشياطين التي راحت تضايق جابر المملوك، إنه يراها تسكن الحائط: الأول يركب حصاناً شاهقاً. الثاني يبعث الوقت بالتراب، الثالث يقف على ذيله لا يريم. وهناك شياطين غيرها: تحت وسادته، هي خزائن ثيابه، وخلف ستائر النافذة، أما هذا الشيطان الذي اسمه ابن حاديراش فإنه يابى إلا أن يشاركه الفراش. فما أن يجر الليل حتى يسمعه يقول:

- إزحف لي يا جابر

أريد أن أنام

ولم يشاركه حتى بعد زواجه من عفاف. كثيراً ما كان (في النص) بينه وبين زوجته.

(٥) سعد الخيشان: وهو صاحب جابر (مفارة الطوطي): بدوي يطارد رجلاً سرق من جده جرة كرز. بحث عنه في كل مكان دون جدوى. ظل يتشر بفروته متقياً صديق الليل، لكنه لا يفوق هؤلاء البدو لا يفض لهم جن من ثار:

«والله يا جابر حين أضع

يدي على ذاك الخائن

سأضرب من دمه، أو يرد

لي جرة جندي طافحة

بالذهب...

وشهد في الساحة الهامة في قلب صمان:

«بدوي ملثم يتلصق بعبادة

يجر اقتادته وسط الزحام

يصرخ في أعماقه:

«أين أنت يا مادي،

إن لم تكوني إلى جنبي»

وبشيرة من صديق مرصعة بالودع، تمد بها إلى ضمه روحه المرحومة

السيدة وحدها بين النور والعتمة تجلس في الزاوية في إحدى قاعات الفندق تلوك خبز الصمت

بالتيه.

هذا البدوي الملثم لم يكن سوى سعد الخيشان: اشترى من صاحب حانوت: يوم الرابع من شوال، ليقفد إلى هذا اليوم، ويذهب إلى المعرض ويلقي ساريل إهرميان ويدق عنقه ثاراً لجده وأبيه ولكل العمادة. وهذا ما حصل حيث يذهب إلى المعرض ويطن بشيرته المصو: جمال مرزوق مدير المعرض حتى الموت، وبذلك تنتهي أسطورة: إهرميان، وصاريل إهرميان. جمال ومرزوق، وابن حاديراش. اسماً لسمى واحد، لكن سعد لم يجد في الخزنة سوى جرة من فخار لا ذهب فيها ولا فضة، بل كانت طافحة بأعشاب نبات الحرمل.

(٦) مُتَحَنِّن السفر: واسمه ابن أكشاني - شيخ يزعم أن بإمكانه أن يأخذ من يرغب في رحلة عبر الزمن. ومرة جعل جابر المملوك: يرحل ربع قرن إلى الماضي، وربما يكون هو:

«حقة بن منه

التي عاش الفوميتين

عام وما تهنى،

كما اعترف لسعد يوم جاءه في المنام، ويوم مات كفن بثوبه الذي رقه اليلي.

(٧) الصبيدة: وحدها بين النور والعتمة، تجلس في الزاوية، في إحدى قاعات فندق عمرة، تلوك خبز الصمت، لا أحد في المدينة يعرف لها اسماً آخر غير السيدة. ولا يشاركها الإفطار غير

آلة العود الجالسة على الكرسي المقابل. ثم لم تلبث أن راحت تمتلئ منصة المسرح - التفتت إلى القاعة، أسبلت جديلتها على ثديها وأعلقت:

«في ليلة مطيرة عاد

رجل ميت من قبره

ليتناول العشاء مع

اسرته. كان وجهه حزناً

في موته مثلما في حياته

لم يمشه لوت أي

فرح - زرع في هذا له

ورداً...»

ثم راحت تعزف.

قال جمال مرزوق: تلك هي مطلقة صاريل إهرميان.

وقال سعد: يقال إنها من الجن!

قال مرزوق: العود له خمسة أوتار. كل وتر يحمل في داخله باقي الأوتار.

كي تعزف بطريقة السيدة يجب أن يكون لك في فكك البشري ستة أصابع. إنها تستخدم ذيلها أصبعاً سادساً، غير أن جابر المملوك يروي عنها، يوم دخل عالم السيدة: إنها فكك ثوبها ثم راحت تقول: أنظر هل ترى ذيلًا؟ يقولون آني من الجن، هذا شليلي، وتلك جديلتني.. هذه الخصلة من «لامكو» هذه خصلة زينات، الوسطى من الموصلي... أضفها في الطريق إلى هلق عمرة. وتقول: لي ثلاثة آباء وليس لي أم. إن فكتني من حاجبي الموت، ومن إهرميان الذي أسمه الحقيقي: ابن حاديراش تقول: كان مسيحياً. اعتنق الإسلام كي يتزوجني، لكنه ظل يرسم الوصايا المشر على أظافر يديه..

رأيت يركب في تلك الزاوية يصلي.. كان يصلي بالطريقة نفسها التي بها يبكي، لأنه يعلم أن الدمع جزء من الخالق، ثم رحل. لكنه قبل أن يرحل قطع إبهامه وعلمني كيف يكون المزف على العود. كان يتر أن يرسم في العتمة، لم يكن يتوقف عن الرسم إلا أثناء خسوف القمر.

44

إِنْ أَفْهَى بَارَتْ وَسَوَاءَ مَوْلَانَا عَلَى قَيْدِ
الْمِخَالَفَةِ لَكَ - أَيْ السَّادِر - يَظْهَرُ
بِصُورَةٍ مُسْتَقْلِلَةٍ وَيَعْرِفُ أَكْثَرُ مِنْ مَهْرَفَةٍ
(الْمُفْهَمِ) الْخُتْفِيِّ فِي جِلْبَابِ السَّادِرِ.
حَيْثُ يَقُومُ هَذَا السَّادِرُ بِإِزْجَارِ خُطَابَاتِ
النَّصِيبَاتِ الرَّوْنِيَّةِ فِي وَجْهِ انْتِزَاعٍ
فِي اخْتِلَافٍ، بِمَعْنَى - بِالزَّمْعِ مِنْ -
لِكُلِّ شَخْصِيَّةٍ خُطَابَهَا الْمُبَرِّزُ بِمُتَضَمِّنَاتِ
ذَاتِيَّةِ الشَّخْصِيَّةِ، لَكِنَّ اسْتِطَاعَ أَنْ يَكُونَ
(الْفَائِزُ) الْمَوْجُودِي - بِتَبَعِيٍّ إِمْرَبُو
إِكْرَامٍ، وَكَأَنَّهُ وَبِقَرَأِ الْوَلَاتِي فِي
الْمَرْضَى، يَقْرَأُ فِي لَوْحِ مَقْرُونٍ وَاضِعٍ،
وَأَهْلَانَا غَامُضٌ وَسُجُودٌ - لَكِنَّهُ يَقْرَأُ
بِقُدْرَةِ عَالِيَةٍ فِي التَّنَاقُلِ، مَعْرِجَةً خُطَابَهُ
(بِمَعْنَى) لَيْسَ إِلَى «كُلَّاتِلَتِ مِنْ قِرْقَةٍ» لَمْ
إِلَى قَارِيٍّ أَوْ مُسْتَمْعٍ حَقِيقِي، وَهَذَا
الْقَارِئُ أَوْ الْمُسْمِعُ لَهُ، مِنْهُنَّ وَبِشَوْرٍ
لَعَنَ نَحْوَهُ مَا كَانَ يَهْدِيهِ لَتَهْزِيرِ،
وَتَهْزِيرُهُ لَسَدْرِهِ لِمَا قَصَصَهُ لِقَصَّةِ الْقَصَّةِ.

حيث أن من يحكي الحكاية ليس
 سارسارد وحده، بل تشاركه في ذلك،
 جميع الشخصيات الأخرى؛ والواقعة
 من متخيلة، بشرية أم غير بشرية، من
 الجن والمفاتيح والقيان.. في تتابع
 وتتأب وتداخل أحياناً في الخطاب أو
 في العالم المسروود (الأحداث). ذلك أن
 الشخصيات هذه تعرف بقدر ما يعرف
 سارسارد.

والسارد يمرّف أيضاً بقدر ما تعرف هذه الشخصيات، وأحياناً أكثر. ولهذا فهو يجمع بين ما يدعي: (الرؤية - من الخلف) و (الرؤية - «سبع») أي بين سلوبي السرد: الأسلوب البانورامي الأسلوب المشتهي. (١٠).

• فباقي من العراق

من يحكي الحكاية
ليس السارد
وحده بل تشاركه
في ذلك جميع
الشخصيات الأخرى
واقعية أو متخيلة

على دار عيشة/ عيشة بالمغارة/
جانب قط وفسارة/ راحت تفصل
بالفدير/

والفارة وقعت بالبئر / (ص ١٥٢).

وأخيراً من إهزوجة الحصاد:

منجلی یا منجلاہ

رحمت للمصابين جلاہ

منجلي يا بورزة

شو جابلک من غزّة

جایبني ما جاپني

جاءني اللي جاني

جایابی حب البسات

والخدمات

.... الخ (ص ١٦١).

وأخيراً - بين (المؤلف - السارد) (الشخصية - السارد) بينو - على مستوى العملية السردية في (إهرميان) - أن السارد مصائل للمؤلف- هذا

السفر في جبه الجبول بالرماد، ويخلع جسده القتيق ويمضي، بعد عود كالليل، مثل الصبايح يود (١٢٥) وغير ذلك من الحياكن في (الوجه السكاليك) حياكن ذبية الملمان عن الرصد: ابن كشاني - مقدس السفر الذي يدرس الذهب اللقوني في الأرض (ص١٣٥) والخيال الذي ناه في الأرض، ومكايكة الضيع الذي أخرجه من جسره جد جابر المورك من ذبعه جعل من حنجرته ومراثة دوء القروح. بل مكايكة القولة (١٢٦) ذات الكواك والدين التي ينش. الخ من الحكايات المشية عن الجن والمفاريات ذات الوجوه المشقة، والشاطر جن الذي ترك درب الحبيب والزبيب ومضى في درب المالك، حيث التواتر، يهجم الشاطر حين على إحداهن ويصهر يرضع من ثدائها فتولد له:

• لولا سلامك، سيقى كلامك

الخاسي وحش الفلا يسمع قمره
عظامك... د (ص ١٣٤)

ثم هناك التراتيل الشعبية لاستئصال
لنظر:

يا الله الغيث يا ربي

تسقى زرعنا الخريبي

يا الله الغيث يا دايـم

تسقى زرعنا النسيم

..... الخ (ص ١٣٩)

وهكذا الأغنية الشعبية،

إشتي وزیدي / بیفتا حیددي / عينا
عبد الله / كسر الجسرة / شمعت
شمسة /

[illegible]

١٢٤٠ هـ في قبة الاسود (فصل في تاريخ احوال الناس في هذه القبة) - دار
الطبعة، بيروت - الطبعة الاولى - ١٣٧٠ هـ - ١٩٥١ م - ١٠٠٠
١٢٤١ هـ رسال بلى دولتي ناصري، ت. محمد المصطفى، دار التراث، ١٣٠٦/٢٠
ص ١٢٤
١٢٤٢ هـ منقذ (سوانح) من هاشم رويلا (بيادر باوهي) - محمد الوحي
ص ٣٢٠ (عنوان) ص ١٢٧ ص ٧٥
١٢٤٣ هـ رساله بلى دولتي ناصري - مريد فرخاوس - محمد المصطفى - دار
التراث، ١٣٠٦/٢٠

ومثمرة تسند القراءة النقدية وتضمها على المسار الصحيح، تلك الرؤية التي تنمو (بإتجاه أدبية التأويل التي تستمد مفاهيمها من مبادئ الاستقراء في تمييز النصوص عبر مجروح خصائصها العامة بحسب ما تمليه فعاليتها الفهم التأويلي)(٩)، وهي تتوغل عميقاً في النصوص لتهرب شعيرية الأداء بين مستوى التشكيل وفعالياته الفنية ومستوى التعبير وفعالياته الكشفية، وبما يرفع قيمة القراءة التأويلية إلى مرتبة النصية إلى إنتاج نص نقدي مكافئ ومماثل.

- جدل اللون، جدل الحياة
تحتل قضية المرأة في شعرنا المعاصر أهمية كبرى شابة في الخطورة والحماسية، لكنها حتى الآن بقيت بمعزل عن الدراسات النقدية الجادة، التي يمكن لها أن تكشف من خلال هذه القضية خصوصية البنية النفسية والروحية والاجتماعية للإنسان العربي المعاصر، وكان الشاعر أحمد عبد المصطفى حجازي واحداً من شعرنا الذين عاشوا كثيراً تحت سطوة هذه القضية - شعرياً منذ كانت المدينة عنده يباساً جنسياً يهرق أحلامه القروية الطامشة - في (مدينة بلا قلب) (١٠) حتى استعالت أزمة نفسية - روحية يحكمها الخوف القديم المطنن في الذاكرة والمشييع بروج التوجس والريبة، ويتوقف على

شعرية اللون مستوى التشكيل ومستوى التعبير قراءة تأويلية

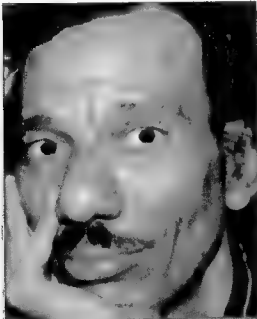
الدكتورة نائض اليانغ *

اللون شعريته قبل دخوله فضاء الفن الشعري لأنه من يكتسب أكثر الأشياء جمالاً وخصوصية في حياة الإنسان (١)، وذلك لارتباطه الجدلي الوثيق بالهنية التشكيلية للشكل إذ يستحيل علينا (أن ندرك الشكل إدراكاً تاماً إلا بحضور اللون)(٢)، لذا فإن فهم فلسفة اللون لا تتوقف عند مجرد عدّها زخرفة تشكيلية صرّها بل ارتباطاً بطبيعة المشغل الشعري للشاعر(٣)، وتنعكس على طاقته التعبيرية والدلالية.

ويشكل اللونان الأبيض والأسود حضوراً بالغ الأهمية في الأنساق الشعرية للون، وحسب الجاحظ فإن (اللون في الحقيقة إنما هو البياض والأسود)(٤)، ومن خلالهما تحضر بقية الألوان تمعداً أو تنوعاً.

يلدح حضور اللون في الشعر وغيره من الفنون الأدبية العلاقة الوثيقة بينها وبين فن الرسم، وقد ذهب بيكاسو في هذا المجال إلى أن (الفنون جميعاً واحدة تستطيع أن تكتب صور بالكلمات مثلاً تستطيع أن ترسم المظاهر في قصيدة)(٥)، على النحو الذي تتوغل فيه لغة الشاعر إلى لغة تصوير تختزن طاقة تعبير إذ يعتمد الشاعر (على ما في قوة التعبير من إيعاء بالمتاني في لفته التصويرية الخاصة به)(٦)، وبما يسهم في دعم المفهوم الباطني الميق للشعر كونه (الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف)(٧)، لذا فهو بحاجة

إلى استثمار كل للمكنات التشكيلية المتاحة للوصول إلى تهمير هذه الوظيفة وإزدهارها. يمكن مفهوم (القراءة) بعداً نقدياً متجاوزاً للهامية النقدية بحدودها الأكاديمية الضيقة فتتنبى هنا (إثارة علاقة من نوع حميم بين القاري والمقرؤ وغدت القروية جسدية إلى حد ما وأصبحت القراءة بديلاً عن النقد، فلكي تتم القراءة لا بد من حضور طرفيها (النص - القاري) حضوراً حوارياً متفاعلاً(٨) يحمل العلاقة بين القاري والنص علاقة تواصل واتصال وكشف. ومن هنا يتأكد التأويل لتأسيس رؤية ناضجة



مسل - دسل

أساسها جدل الحياة في (كائنات مملكة الليل) (١١).

ولعل قصيدة (خلج) (١٢) التي استخدم فيها حجازي الطبيعة كقناع للتعبير عن حالة جنسية حائلة، تمثل هذا الاتجاه الذي ما زال حتى الآن يتفقد بالوساطة، فلا يأتي مؤاخذة دائما بالنقاء المطلوب. تبدأ القصيدة بتصوير بانورامي للموقف الشعري، يسيطر عليه الوصف المقترن بحركة الحالة واستمرار نموها وانعكاس نتائج هذا النمو على تطور الموقف.

البيضاء مفاجأة

حين صرحت فاهنتي،

شدني من منامي

التدريج

الذي كان يهطل متدلًا

مانحًا كل شيء نصاعته

ومداه الشفيف

شدني

يخضع التصوير لحالة من الهدوء، حجب عنصر الدهشة والغربة عن الصورة، لأن الشاعر لم يأت بفعل المفاجأة متقدما ضاربا إصابعه المباشرة على مساحة الصورة، بل جاء خيرا متسابقا مع طبيعة الحالة، أشبه ما يكون بالحوار الداخلي غير المستغرق في خصوصيته، غير أنه ما لبث أن يبعث في أرجاء الصورة شداً

تبدأ قصيدة (خلج) بتصوير بانورامي للموقف الشعري ، يسيطر عليه الوصف المقترن بحركة الحالة

فعليا من خلال استخدام الفعل (شدني) الموجي بقوة الاستقطاب وعنفوانه، لكن الصورة ما لبثت أن تتهاوى باتجاه استكمال صيرورتها، ويبقى الفعل (شدني) متوقفاً بمض الشيء، مستندا للأداء والدخول إلى الحيز المخفي في بانوراما الصورة، وما يعمق هذا الاستعداد الإيهام المتوالد من التسيج البينوي للغة، الذي يهدأ بجملة اسمية لتقتد الزمن والحركة، تنمو نمواً بطيئاً لتنتهي بالفعل (شدني) المفعم بالحركة وللتقد بالزمن. بعد أن احتل (البيضاء) كقيمة لونية كل زوايا الصورة (مانحاً كل شيء نصاعته)، ليظهر أول شكل من أشكال الصراع بين - بيضاء (جذبتني) - وسواد الليل - إلا أن التقوق هنا واضح (شدني من منامي).

هكثت مفادرة (منامي) إيدانا بتظليل (البيضاء) ووجعان كفته، لكن التخلل الفعلي لما يزل يتحرك خارج الإطار العام للصورة، بانتظار الفرصة المواتية للدخول في أعماق لعبة الصراع، بالرغم من أن كآفته مؤشرة إزاء ما يحمله من ثقل إبداعي خلفي، أكسبه إياه الموقع الشعري اللغوي.

يستمر التصعيد الوصفي العمق للحالة في محاولة تأجيج الموقف، وتسخينه.

كان دوامة من رفيف

جذبتني لها

فرحلنا معا وانطلقنا،

نرفرف من غير ظل

ونرقص بين الصعود وبين الهبوط،

يراودنا العشب،

والشجرات العازيات،

ومتكات التوافن والشرفات

وأيدي الصغار وأيدي التماثيل

والكائنات المظلة حول المسقوف

مما يجعل عملية الجذب ممكنة (جذبتني لها). وتذوب لحظة الصراع في اتحاد توافقي (رحلنا معا وانطلقنا)، يبدأ معها الفعل مرحلة جديدة من مراحل إبداعه وتثويره وتنوعه، ولعل استخدام خمسة أفعال (جذبتني - رحلنا - انطلقنا - نرفرف - نرقص) تمثل التسيج اللغوي

www.ama-journal.com



أحمد عبد المظني حجازي



أحمد

(الصواد الأليف)، كي تكون عميلة التجاذب ممكنة، وبالتالي استئناف حركة قوانين الطبيعة العامة متوازنة مع إلغاء طغوس الطبيعة الخاصة في التصيدة إن قصيدة

مساحة الضور المورث

إن الشعر كما يقول الجاحظ (صباغة وضرب من النسج، وجنس من التصوير)، فالعلاقة الجمالية بين الشعر وفن الرسم، لم تكن هي حقيقتها طارئة أو مستعجلة، بل هي علاقة صميمية تقتضيها ضرورة الفن.

وكانت إحدى أبرز نتائج هذه العلاقة - اللون - الذي يشكل في ديوان (الاعتراف في حضرة البحر) (١٢) للشاعر خليل الخوري حضوراً قنياً وفكرياً وإعياً، يتجاوز فيه الشاعر الدلالات المباشرة والتقليدية للون، إلى تعبير دقيق موج، يشكل عنده ظاهرة تتسرب بصورة منتظمة في خارطة تجرته الشعرية.

من ترى يشعل النار في الكلمات؟ ومن يمنح للغة الآن ألوانها؟ ثوبها الرعوي؟ بكارتها؟ صوتها المنفلت من مقاسه؟ صوتها الوثني الرجيح؟ وإيقاعها؟

اللون هنا لغة اللغة، أي إنها بلا لون تبقى فائدة لشخصيتها وأصالتها وفنيتها على التأثير، وتبقى سؤالاً غامضاً بلا جواب، فهي اللوحة التي تسري في جسد اللغة لتمنحها الحياة.

فـ (يمنح - اللغة - الآن ألوانها) أي يعطيها صوتاً حاراً ينقلها من جودها غموضها وضبابها، إلى متعها القدرة على التبلور والتكامل والفعل، باتجاه تحقيق هويتها المنفردة. إن ألوانها تشكل الآن اللوحة التي منح الأشياء ملامحها، وبنات أساسيات تشكيلها.

وقد تأتى وظيفة اللون في الصورة الشعرية، وظيفته تشكيبية صرفاً، يقوم فيها اللون برسم صورة الغروب الهادئ، على لوحة ضاجة بالحركة والتفاعل.

ثم أغنى قليلاً، وغادرت الشمس، كان الأميل يوزع ألوانه فوق صف التلال

ثم أشرقت الشمس من فوقنا
فسقطنا معاً
وانحللنا معاً
في رقابة هذا الصواد الأليف

يفلح اللون الأول (أشرقت الشمس) الثاني (اليأس)، لأنه يعمل تقوفاً أزلياً بوصفه حالة قائمة غير طارئة، خاضعة لنظام كوني لا سبيل إلى الإخلال بمنطقه وقوانينه، يتوجب عرفاً في حالة قيامه غياب (الفتح - اليأس - الجسد) على الرغم من أنهما يحملان نفس القيمة اللونية من حيث التشكيل الصرف، غير إن إخضاع هذه القيمة للموقف النفسي المعاش في القصيدة قلب دلالته، لذلك لم تستطع الشمس (ثم أشرقت الشمس من فوقنا) أن تمنح الضياء والقوة والجدية في مناخ القصيدة، بل على العكس (سقطنا معاً - وانحللنا - في رقابة هذا الصواد الأليف) حولت ذلك الجو العالق بالصفاء والبهاء والشفافية، إلى (هذا الصواد الأليف) لأنه وقع في تضاد مع خصوصية الأداء الفعلي الذي يتناقض مع المفردات التقليدية للآداء العام، إذن لمب دوراً كبيراً وإساسياً في بناء القصيدة ونمو فكرتها، خارج إطار الحدود الضيقة للدلالة التقليدية له، (فـسواد الليل) لا يتناقض مع (يباض الجسد) لأنه يوشح للفعل حرية العمل والتحرك، فيتحد اللونان في حين يتناقض (شروق الشمس) مع (يباض الجسد)، فيحوّله إلى (الصواد الأليف) ويبدو أن هذه الفكرة على ما فيها من واقعية ومنطقية متأثرة بالقانون العلمي (الأقطاب المتناظرة تتجاذب، والمتشابهة تتنافر) لذلك لم يكن أمام (أشرقت الشمس) سوى تحويل (اليأس) إلى

العام للمقطع، دليل على المستوى الحركي المتحقق الذي وصلت إليه القصيدة في نموها الداخلي، وربما انتهت القصيدة من حيث فكرتها عند هذا الحد، لكن الشاعر يستأنف إشغال وتاجيع الموقف (يربوا) من خلال عرض واسع لكل المفردات، التي تجعل من عملية التوقف عن ممارسة الفعل مستعجلة، وهي في أغلبها مفردات رمزية يشتمل منها الجسد جزءاً كبيراً (الغشب - الشجرات المرابا - متكات الفواظف والشرفات - أيدى الصغار - أيدي التماثيل - الكائنات المعلقة حول المتوقف).

ويبدو أن إبرازها بهذا الشكل المباشر المحدد، له علاقة وثيقة ومصممة بمستوى الأداء الفعلي لفكرة القصيدة وموضوعها الرئيس، بل لا يمكن له أن يأخذ مداه الإنساني والوجودي إلا من خلال وجودها كمركزات أساسية له. ثم يأتي التمعن في رسم الصورة في أعقاب استكمال صيرورة الفعل والوصول إلى منتهاه.

يباضاً تلبق في ذاته

كغروب من البجمات

على نبع ماء

يسمح شهية أصماقهن الطوال

على ريش أجسادهن اللويضا

لتأخذ الصورة البصرية مدى تشكيلها رمزياً وأسماء، ضاجة بالحركة والدق والجاذبية (يباضاً تلبق في ذاته)، مشبهة تشبيهها صورياً بلوحة حيوية تختصر في إيحاءاتها وتشكيلاتها كل الجمال والرفقة والدمعة، إن هذا التشبيه التصويري يحقق تكافؤاً كبيراً في حدة التصوير ودقته، بين صورة المشبه وصورة المشبه به، من حيث الحركة الداخلية المتوازنة بين الصمود والهبوط، ومن خلال سيطرة البريق اللوني (يباضاً - روف من البجمات - ريش أجسادهن اللويض) على مركز المصورين اللتين كانتا هي وأههما النتيجة صورة واحدة، بالرغم من حضور أداء التشبيه وأركانه. وينقلب الموقف الضمري رأساً على عقب، عندما يحصل التصادم اللوني المتماثل (أشرقت الشمس - اليأس)



العلاقة الجمالية بين
الشعر وفن الرسم لم
تكن هي حقيقتها
طارئة أو مستعجلة
بل علاقة حميمة
تقتضيها ضرورة الفن

البعيدة ..

إذ تحول لمسات اللون الرفيعة، إلى مناخ دال على الهدوء والاستقرار، يتناسق تماما مع القفل الحيوي (أغصن قبلا)، ويمنح الصورة بعدا تشكليا، تشكل فيه اللون الأصيل، توزعا لونيا باعنا على الشرود والتأمل.

وقد يعكس الاتحاد اللوني، حالة جديدة من حالات التوحيد النفسي والمبدئي، حيث يتجاوز اللون بعدد الشكلي، إلى احتواء قدرة تعبيرية فائقة، تنتج موقفا عميقا متقلبا بالدلالات الموحية.

لم يخلف الوعد، لم يبدل الثوب، لم يتقنع، ولم يستنصر.

إن لوني لولئك، بفضلك تبني، وإيقاع موجدك إيقاع عمري يا بحر..

(لوني - لونك) أعطى المقطع الشعري، هذا التوكيد المنوي، القائم على جدلية الإيهام المقهيد بين صوت الشاعر - الإنسان (لوني)، وصوت البحر - الثورة (لونك). إن هذا الارتباط الجدلي بالبحر، بلونه، يصحبل تلقائيا هيا وهكريا ومتوازنا، وممبيرا عن مبدئية الموقف وأصالته وحكمته.

ودلالة اللون هنا، أوسع من أن تستجيب له الدلالة المباشرة الضيقة له، بوصفه جوهر القضية ومعتوقها الثوري.

ويأتي اللون الأبيض عنده، رمزا للنقاء والطهر والبراءة، إذ يقوم بإعطاء الصورة الشعرية شكلا من أشكال المسئلة والتجلي، بامتلاكه وسامة لونية راقية، تتوافق وحركات المقطع الشعري، المتوازنة مع الأبعاد الفكرية التي أراد الشاعر طرحها، باستخدام مفردات إيجابية باعثة على ترسيخ مناخ معنوي معقد في ذهن القارئ، من خلال جو القداسة والصفاء المنتشر على مساحة المقطع الشعري وجزيئاته.

قرطاجة مدن في النقاء
تعم، بياض زهور البحيرات
بارك يدي وبارك دمي

إن اللون الأبيض هنا امتك كامل دلالاته اللونية التقليدية، ولم يخرج إلى أوسع

يعكس الاقتصاد اللون حالة جديدة من حالات التوحيد النفسي والمبدئي حيث يتجاوز اللون بعده الشكلي إلى احتواء قدرة تعبيرية فائقة

من ذلك إلا بحدود ضيقة.
ويصبح التركيب اللوني أحيانا وعاء
تتحرك في داخله مفردات الصورة
الشعرية.

وجه غفل يعبر الآن أمامي
ثم ينأى

جمية ببيضاء ملأى
ببهرات الطفولة

تبدو الصورة هنا وكأنها مشطورة على شطرين متساويين، يبدو فيها الشطر الأول حركة شاذة بالحيوية والديناميكية (وجه طفل - يعبر الآن أمامي.. ثم ينأى) ثم يأتي الشطر الثاني لهديم الزخم المعنوي والتشكيلي في الصورة (جمية ببيضاء ملأى.. ببهرات الطفولة) عبر احتواء اللون لجمال الدلالات النابعة من المعاني، التي يفرزها اللون في الصورة، ويكتسب اللون كامل دلالاته المعروفة من خلال (وجه طفل) و(بهرات الطفولة) ويقوم اللون أحيانا باقتدار الصورة الشعرية نحو تشكيل هندسي.

خل الصبايا بجيکور على وجه
الحروف،
و الصور الفوواء، واللمحات البيضاء،

حيث يتكون التشكيل الهندسي من أربعة أضلاع هي على التوالي (الصبايا - وجه الحروف - الصور الفوواء - اللمحات البيضاء) يسير فيه اللون على مساحة الشكل، بحيث تشكل كل الأضلاع بانكساراته وإشعاعاته اللونية، ولا ينظر إلى الصورة إلا من خلال اللون، الذي يمد

بمثابة المفتاح إلى محتواه. ويوساطة اللون اكتسبت الصورة هذه الأبعاد المضمنية العامرة بالحيوية والبراعة. إلا إن نفس اللون يعكس محتوى آخر، يتناقض فيه مع دلالة المحتوى الأول في الصور السابقة، وهذا يدل على أن اللون لا يعمل سقفا وانكاسا نفسيا ثابثا، وإنما يتوقف هذا على طبيعة الاستخدام، وطبيعة التركيب التي ترتبط باللون، والتي تمنحها نفسية تتساقط مع الموقف النفسي والفكري المراد التعبير عنه. ولو لم تحمل الألوان هذه السمة المميزة، التي تمنحها القدرة على التوافق والحركة، لاقلقت ديمومتها واثارتها ولما التفت إليها الشعراء.

وهذه حلجلة فوق الصليب بكى،
مستسلما لدموع الضعف جبار
وتاه بالفضة البيضاء سمسار

فشرى أن اللون هنا (الفضة البيضاء) جاءت استجابة للتركيب (حلجلة بكى - مستسلما - دموع الضعف - تاه - مستسلما) ليصبح البياض رقعة مدمرة، تجهض كل معاني البراءة والرقعة والصفاء، لتبني على أنفاسها معاني جديدة تتناقض تماما مع المعاني التقليدية الأولى.

وقد يلعب اللون الدور الحاسم في إغناء الموقف النفسي الذي تعيشه اللحظة الشعرية، حيث يشكل توافقا نسبيا مع مراكز الثقل المعنوي في المقطع.

تعودين في إليك الشبيبي متعنتة،
وتقميمين
سكنالك فوق عظام الضحايا،

فـ (إليك الشبيبي) يساوي (المسود + الخوف)، وهنا يساوي التهلك والانهيار، واقتقاد القدرة على الاستمرارية، فاللون هنا (الشبيبي) بعدم تكامله وقلة وضوحه، أعطى للصورة هذه الضبابية القاتمة، التي تجعل الحركة داخل الصورة الشعرية ثقيلة غير متماسكة، والزخم النفسي يطغى باعنا على اليأس والتفرد، إنها صورة الحياة الممزقة المتنافسة، التي يتصارع فيها الإنسان مع بقايا نفسه. وتختطف أحيانا قوة اللون حسب طبيعة



ذلك مصير اللون الذي يحاول الدفاع عن نفسه خشية أن يفقد ملامحه الرئيسية ويضيع.

إن الطرح غير المباشر للقيم اللونية عادة، يفقد اللون تحديد الدلالي، لكنه على الرغم من ذلك يعكس في النفس بداؤها محددا، قد يتعدى بعض الأحيان مستوى الإحساس إلى مستوى الإدراك، وقد تبرز في الصورة الشعرية قرائن لونية، تبرز التأثير النفسي للون وتصعد من زخم انعكاساته الحسية.

يوأزيرين بين الذي يعمر الصدر
مبتعثا في العيون البريق،

وفي الخلد لون الاصل

إن اللفظة الشعرية (يعمر الصدر) تشيع في مناخ الصورة قطعاً مفعماً بالارتياح والنشوة والامتلاء. (وفي العيون بريق) تأكيد جديد لهذا المناخ، وتوثيق ديناميته. ثم تأتي (في الخلد - لون الاصل) يؤكد اللون كامل دلالاته، وانعكاساته الفريدة والاسمية، ولهدم ظلاله الوردية على مراكز الاستقطاب الإيجابي التي تمضت عنه، وكأنه ولد ولادة طبيعية بعد سلسلة الارهاسات التي قامت برسمها القطعات الشعرية السابقة لها، والتي عاشتها عموم الصورة.

وعبر تراكم النعوت وقاطعها، تأتي الدلالة اللونية متوزعة على أكثر من منطقة لونية:

فأنت كمثل حد السيف جارحة،
ومرفهة،
ومسنونة
كوهج الشمس لتلمعين، كالطامون
تفتالين

فالصفات (جارحة - مرفهة - مسنونة) ترسم سهماً دقيقاً باتجاه (كوهج الشمس تلمعين)، إذ يبرز اللمع اللوني - عبر حالة التداخل النقي - ذا انعكاسات متعددة، تتجاوب مع وهج وخفوت الخط البياني للنموت، لكنه يبقى محتفظاً بدلالاته الأساسية الأصلية. إلا أن (الروح) يحكم تراكم التشبيهات وعدم توازنها (مرفهة - جارحة)، يبدو أكثر بريقاً وسطوعاً من للمعاد، لارتكازه على حدة التناقض

إن الطرح غير المباشر
للقيم اللونية عادة
يفقد اللون تحديده
الدلالي لكنه على
الرغم من ذلك
يعكس في النفس
بعداً لونها محسداً

عليك اقيم ايامي
وافرشها بلون الراحة المنصب

أصبحت القيمة اللونية المتداخلة - المركبة هنا (لون - الراحة - المنصب) جزءاً من الموقف الحيوي النابع من إيمان عميق بعمق الاستمرار والفاعلية (أقيم ايامي)، والاستعداد الكامل للتضحية، غير حالة العشق المتورد (افرشها) لتأتي الاستجابة اللونية، كي تغطي مساحة الصورة وترسم فيها خطوط السعادة - الأمل، بشكل يتطابق فيه الإحساس مع الإدراك تمام الانطباع. وقد وفرت الأعمال (أقيم - افرشها) قدرة تشكيلية - دلالية أكبر، لاستيعاب حركات اللون وتداخلاته، وتتركز الإضاءة الصورية فيه.

بينما ينفذ اللون مرة أخرى في صف الثورة، فيما تحلم العيون الحيلة بالهدم والدمار، بأن تسحق وتدمر فيه هذا النزوع الشرعي إلى الحياة، ويعلم كذلك الزمن الكريه بأن يبدد اللون، ويجهش تماسكه ونسوعه، كونه يمثل جنس الأصلية، وينهل المبادئ وصورة المستقبل. ويظهر اللون هنا (يبدد - لونها) على أنه مركز الصراع.

كانت عيون الحقد حيلة،
والزمان يشد قبضته على الاحداق،
يصصرها، يبيد لونها الزمن الكريه...

إن محاصرة اللون ومحاوله القضاء عليه، لم تكن قضية فنية تشكيلية، بقدر ما كانت صراعاً مصيرياً يتوقف على نتيجة إثبات الوجود، الذي تتناسب فيه قوى الشر مع اللون تناسبا عكسياً، فياخذ الذي تنسج فيه أخاق قوى الشر، يهدد

الاستخدام.

ما تفعلين إذا في مبالذك الحمر،
حين تكونين

ثانية متممة للعابرين

يتحقق هنا حضور فاعل للون (مبالذك الحمر) على مساحة (متممة للعابرين) ويكون انعكاسه هنا متممًا مع (متممة). أي أنه يوحي إلى حد كبير باللاجدوى والميت، والذهن هنا لا يلتقط اللون من الصورة الشعرية بقدر ما يلتقط الموقف، فاللون هنا خط مرور نحو دائرة الموقف ليس غير، وهو يعمل بعداً ثابتاً إزاء الصورة. بينما يتحقق لنفس اللون حضور أوسع في:

إذا في سرير مبالذك الحمر، حين
تأذين مطروحة كالمقتل.

نلاحظ أنه مع ثبات القيمة اللونية في الصورة، إلا أنها تحمل دلالة أكثر، وحركة أصعب وأكثر انسجاماً، عندما تتحول (متممة - للعابرين) إلى (مطروحة كالمقتل) لتيسر مؤشر الدلالة اللونية إلى نقطة لونية أصعب، إلا أنها في الصورة الثانية تمتص شيئاً من توكيدها اللوني من خلال (لون الدم - مطروحة كالمقتل) الذي يتخلل مساحة الصورة، وينشر فيها ضغط لونها أكبر. إن اللون يكتب أهمية من خلال موقعه في الصورة لا بوجوده المجرد، حيث أنه بعد ذاته يشكل انعكاساً نفسياً ثابتاً، ضمن دلالاته المعروفة.

الحك قلعة كل الطفولة
في وجه من يعبون الصجول المذهبة؟
الروح في كف
كل الطفولة...

فدري (يعبون - المجلود - المذهبة) نقلت اللون (المذهبة) من الصفة الثابتة المباشرة، إلى قضية ثورية إنسانية، يشكل اللون فيها طرفاً متناقضاً للثورة، لأنه يتواجد في الخندق المعادي للثورة والحضارة والإنسانية (قلعة كل الطفولة). وقد تأتي الصورة اللونية أحياناً كناية عن الليل للحياة.



الدلالي للصفات، وجاء اللون هنا صاخرا كي يمتص مع المكونات الأخرى للصورة. ثم يتحول اللون مرة أخرى، إلى نتيجة نهائية تتمتع فيها كل العناصر التركيبية والدلالية في الصورة الشعرية.

ما كان أكبر في الدنيا مطامحه
وكان أسود في دنياه طامعه

فالتركيب (أكبر - الدنيا - مطامحه - دنياه - طامعه) كلها ذات دلالات إيجابية عندما تحتفظ باستقلاليتها وتحررها، لكنها عندما تصب في (أسود) ترواها تغلب دلالاتها الإيجابية إلى سلبية، يحكم الحضور القوي للون في الصورة، حيث استطاعت إمداداته اللونية، أن تقيم على أجواء المفردات وتسمح منها مضامينها الموهوبة، لتصبح ظلا للنتيجة اللونية التي أراد الشاعر تحقيقها، بقلب كل الموازنات الدلالية والمعنوية للتركيب عبر هيمنة اللون.

ويشكل اللون كذلك قضية إنسانية عبر حالة الصراع المستديم بين الخير والشر.

نحن الذين غرسنا الحقد مستأداً
نبيع غلته للأبرياء، نهرهم،
نشوه فيهم كل صافية،
عذراء خبئناها سوداء شريرة

فالصراع القائم بين قوى الخير (صافية، عذراء) وقوى الشر (مسوداء شريرة) هو صراع وجودي - أثري يسجل فيه اللون هنا حضوراً بارزاً، وتبدو الدلالة اللونية معبرة تعبيراً دقيقاً عن شراسة هذا الصراع وعمقه، من خلال ارتباطها بـ (غرسنا - الحقد - مستأداً) الذي يمنح الموقف بذور السيطرة اللونية على جزئيات الصورة، وتبدو كذلك التوازنات الفعلية النابتة من كل أرجاء الصورة، بمثابة تعزيز لموقف اللون وتوكيد دلالاته النفسية والفكرية.

- سلطة اللون: التشكل والتضاد
تتمثل سلطة اللون بطاقة تأويل عالية حين يستخدم اللون لوكسب الشعر بعداً سيميائياً يتجاوز حدود التشكل اللوني، ولعمل اللونين الأبيض والأسود يحكم التشكل والتضاد بينهما يشتغلان في

القصيدة الشعرية بشكل أعمق من الألوان الأخرى، فكل منهما تجليات وتمثيلات اجتماعية وسياسية وثقافية وحضارية وإتصالية لا حصر لها، سواء على المستوى الشخصي أم الاجتماعي العام. متقارب في هذا الفصل من البحث قصيدة (ضد من؟) (١٤) للشاعر أمل دنقل، وهي تسعى إلى الإفادة القصوى من الطاقة التشكيلية والضمنية الكامنة في (الأبيض) وتقيضه (الأسود) وهما يتجهان إلى التكامل لا الافتراق. يعتمد النص في تشكيل نسيجه الداخلي، وتكوين جمالياته، على مساهمة اللون وصراع معانيه الرمزية، ولعل عنوان القصيدة كان جزءاً فاعلاً في تشكيلها على هذا المستوى (ضد من؟). سؤال يتكون من ((ضد)) الموحية بمعنى الصراع، الفاتحة له، زائداً (من؟) الاستفهامية، المعمة لهذا الاحتمال، الهية له.

في غرف العمليات،
كان نقاب الأطباء أبيض،
لون الماطف أبيض،
تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات
الملامات،
لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن،
قرص النوم، أنبوبة المصل،
كوب اللبن.
كل هذا الأبيض يذكرني بقلبي الوهن.

ولازدياد مساحة الفعل واتساع حجمه، استخدم الشاعر في بداية النص ((في - غرف - العمليات)) مفردة ((غرف)) بصيغتها الجمعية لا المفردة، ولكي يمتق

تمثل سلطة اللون
بطاقة تأويل عالية
حين يستخدم
اللون ليكسب الشعر
بعداً سيميائياً
يتجاوز حدود
التشكل اللوني

الإحساس بالعاناة وقنوع الألم واللا جدوى.

يسيطر اللون الأبيض سيطرة تامة على مساحة القطع، فالمفردات كلها بيضاء ((غرف العمليات / نقاب الأطباء / أبيض / لون الماطف / أبيض / تاج الحكيمات / أبيض / أردية الراهبات / الملامات / لون الأسرة / أربطة الشاش والقطن / قرص النوم / أنبوبة المصل / كوب اللبن / الأبيض / الكفن)).

وعلى الرغم من أنها تشترك في هذه الصفة اللونية، إلا أنها لا تشترك كلها في درجة لونية واحدة، فهي تتنوع في تدريجات اللونية، وهذا عامل مضاف جديد في توكيد حضور اللون، وتوسيع مدلول تأثيره، ومنع رتابته وتكراره.

لقد ذكر القيمة المباشرة للون ((الأبيض)) في بداية المقطع ثلاث مرات، على الرغم من أن اللون موجود من دون الحاجة إلى التصريح بالصفة، غير أن الإحاط الذي يمارسه اللون كمعنى نفسي في الحالة، فضلاً عما يولده من ضغط وملاحظة، يجعل من التصريح بالصفة بهذا التوكيد، وسيلة من وسائل تخفيف الضغط، ومحاولة التآلف ليس مع تشكيل اللون، بل مع صوته وصداه أيضاً.

والشيء نفسه يقال عن التصريح بالصفة في نهاية المقطع ((كل هذا يشيع بقلبي الوهن / كل هذا البهاس يذكرني بالكفن))، فهو في السطر الأول لم يصرح بها، بل صرح بها في السطر الثاني، دلالة على نمو الحالة وتصميم حرارتها درامياً من جهة، وتوازنها مع ((يذكرني بالكفن)) بما تحمله مفردة (الكفن) من رهبة وخوف يستدعي كل إمكانات التوكيد والتمل، وشحن الموقف وتوتره من جهة أخرى.

وفي الوقت الذي يكون فيه اللون الأبيض مقترناً بمقتربات المعقوف والوث والنهاية، يأتي اللون الأسود معادلاً نفسياً لها، على الرغم من اقترانه التقليي ((اجتماعياً)) بها.

هلمذا إذا مسحت... يأتي المعزون متضحين
بشاررات لون الحناد
هل لأن السوداء..
هو لون النجاة من الموت،
لون التمية ضد... الزمن،

قبرا، وحياته دهرًا، فيتشكل اللون الأسود عند ((الأصدقاء))، موحيا للشاعر بما يخبئه هؤلاء الأصدقاء من ((عزاء)) يقرأه الشاعر في عيونهم المحبة ((العميقة))، رامزا له بـ ((لون الحقيقة))، مغربا إياه من دائرة الخاص إلى العام ((لون تراب الوطن))، إحساسا منه بلا جدوى الحزن.

النص مبني على مطابقة كلية بين ((الأبيض / الأسود))، الأبيض بوصفه مقترنا من مقتربات الموت، أو جسرا موصلا إليه، أنه مرحلة ما قبل الموت في النص، في حين إن تشكيكه الوضعي أساسا، هو لإضعاف الإحساس بالموت، والأسود الموحى باستقرار حالة الموت، وهو في النص معادل نفسي لهذا الموت، في حين هو تعبير عن العزاء والفقد، ولا يوحى سوى بالتشاؤم في الفهم والإحساس الاجتماعي به.

الأبيض يحقق سيطرة تامة على حواس الشاعر، فهو يحدد من الجهات كلها، ويوقف فيه الإحساس بالموت. أما الأسود الذي يقرأه في عيون أصدقائه الزائرين، فهو يكشفه بهذه السدة، يتخلص من استعمار الأبيض واضطهاد له، إذ أنه يحاول مصادرة مفردات الأبيض المتنوعة، بما يستلزم من ألوان مضادة من عيون الأصدقاء ((لون الحقيقة / لون تراب الوطن)).

كتابة وأكاديمية من العراق

بشكل يوحي بالاستسلام الكامل ((متى القلب - هي الخفقان - أطمأن)). إن الطمأنينة غير متحققة، بمعنى أن توشع منصر من أهم عناصر الصراع قد تحقق، وعمل هذا التحقق على تهيئة مناخ غصب للصراع إرادتين، إرادة الحياة وإرادة الموت.

إن الشاعر بأزمته، وبإحساس ذاته المكبر بهذه الأزمة، قد زاد من طاعلية الصراع، في محاولة لتخفيف وطأة الألم والمعاناة والعزلة.

بين لونين: استقبال الأصدقاء..

الذين يرون سريري قبرا

وحياتي.. دهرًا

وأرى في العيون العميقة

لون الحقيقة

لون تراب الوطن

إذ إن اللونين قد تامدا حوله، وأصبح يستقبل الأصدقاء بين مدينتهما، فيخرج اللون هنا من كونه قوة تشكيكية محض، إلى هيمة إنسانية تتوقف على أساسها مصير الشاعر ووجوده.

إن الصورة هنا بصرية حادة، بفعل الفضاء الذي يشهده اللون الأبيض من مناخ اللوحة، الذي يستدعي الأصدقاء - كما يتصور الشاعر - أن يرى سريره

خالأسود كقيمة تشكيكية يقترن بالموت معادلا موضوعيا له ((إذا مت - يأتي المحزون متشجن - بشارات - لون الحداد)).

إن تساؤل الشاعر هنا، ينطلق من قناعة متحققة في الإجابة، ولعل الحالة الشعرية القلقة التي يترجم بها الموت، كانت سببا في استقرار هذه القناعة على هذا السبيل.

السواد = لون السجاة من الموت

= لون التهمة ضد الزمن

أنه اللون الذي يقهر الموت والزمن، ويهمله غير متحقق على مستوى الفعل النفسي، لم تتحقق الانتماءات التصادمية في التشكيل:

ضد من

ومتى القلب - هي الخفقان - أطمأن؟

ويأخذ الصراع اللوني في عموم لوحة النص شكلا ضديا، يدخل دائرة المطابقة، عبر ذات الشاعر التي أصبحت مركزا أساسا لهذا الصراع.

فالسؤال الذي يقترحه الشاعر ((ضد من؟))، هل إن مشكلة الصراع مشكلة لونية محض، أم إن ما ينطوي عليه هذان اللونان ((الأبيض / الأسود)) من حقائق مرة، هي جوهر المشكلة.

لا شك في أن القلق مجسد في الصورة،



المصادر والمراجع

- (١) دلائل القوم في الفن العربي الإسلامي، عيسى عبد الرحمن البديري، دار الفنون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣: ٣٧.
- (٢) جمالات القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٥: ١١.
- (٣) الحيرة، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ج١: ٥٩.
- (٤) الشعر والسريسم، فرحان، روبرج، ترجمة بي مقطر، دار الشؤون الثقافية، ط١: ١٩٩٠: ٥١.
- (٥) طراحي في لغة الشعر العربي الحديث، علاء الدين رمضان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦: ٥٧.
- (٦) الحقائق الشعرية، سعد هزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥: ٣٦.
- (٧) قرابت في الشعر العربي الحديث وللمعاصر، د. خليل لؤي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧: ٧٧.
- (٨) جمل الحداثة في نقد الشعر العربي، خير حسر العين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦: ١٨٩.
- (٩) ديوان أحمد عبد المصطفى حجازي، دار العودة، ١٩٧٣: ٢٤١-٥.
- (١٠) كتابات ملكة الليل، أحمد عبد المصطفى حجازي، دار الأناضول، بيروت، ط١: ١٩٧٨.
- (١١) الاختلاف في حرفة الجسر، خليل خوري، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٣، وللناقد الشعرية من ديوان في صفحات مختلفة.
- (١٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دقل، دار العودة، بيروت - مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١: ١٩٨٥: ٣٦٨.

سيرة الفتى العربي!!

الذاكرة الشعبية، والهم السياسي، وعمل إبداعى يحاول نظم سردى يمسير على هدى هذين الهاجرين.

الروائية المكتورة رفقة دودين، في روايتها «سيرة الفتى العربي»، هي صاحبة هذا الكيمياء الذي بدأتها، في كتابها، من أمريكا، وكان المقصد لا بد وإن يبدأ من هناك على لسان العبد.. ترى لماذا اختارت اسم أول البدء «عبد»؟

ليبدأ في الفصل الأول كتاب البدايات بكان يا ما كان» غير أن الهوى العراقي يبرح بها، يسحبها، ونحن معها إلى تلك الحالة من العشق التي تجعل من الموصل مسرحاً لها بين العربي «عبد» والفتاة الكردية «رازان» ثم ينهال عقد الكلام بين هرام ووجع، بين التلثم ووجد، وهذا العبد، قدره أن يكون في الأعراف بين الفلاح والبدوي وابن المدينة.. كيف يمكن الموازنة بين تلك الحالات؟ ثم في التناقض الفكري الآخر هو يعيش حالة بين الإسلامي والماركسي والقموي.. ما هذه الخلطة التي تحيلنا إلى تاليم الحبيب وسراب اللامعقول؟

والروائية هنا تقول من خلال أحداث روايتها ما كانت عليه الحال آنذاك حيث الجنوب المنتفض حتى على تناقضاته، وهي تشي بكل هذا من خلال سيرة الفتى عبد، يبدأ من أيام طفولته، والمدرسة، وعلاقته مع أبيه والمائلة، والضماعه مبكراً إلى صف الإسلاميين ثم انسحابه منهم تحت ضغط هراوة الأب، إلى أن يرحل للدراسة في العراق، وإقائه برازان، وحالة العشق بينهما، ترى هل تحاول بتلك العلاقة التوفيق بين الشمال والجنوب في إطار مجتمعات الشرق؟ وأنهما في معسكر واحد ضد الغرب المستلب للبارود والذات كدراع يرفعهما دائماً لتحقيق مطالبه!!

وهي تبوح بكل هذا أثناء فترة العدوان (التحالف) الثلاثيني على العراق، والحصار، والتدمير، وما ارتبط به من انعكاس على البشر والعلاقات في تلك الفترة، والتي يتجلى فيها ما كان من فراق بين العربي والكردى وأن كانا أحباباً قبل ذلك، ثم تنقلنا بعد ذلك مع «عبد» (وكلنا عبيد كما هو) إلى انتفاضة الخبز في جنوب الأردن، وفي الكرك تحديداً، للتصريح تلك المرحلة بعين دقيقة ومحللة لموقف الحكومة والمعارضة والشارع القومي، بأسئلة الكلام على ما كان عليه من تناقضات ومؤامرات وفكاهات شبيهة.. إنها تقراً علينا ردود فعل الأحزاب من خلال بياناتها (الإخوان المسلمين، الشيوعيين، التحرريين، القوميين، وحتى المستقلين)، ثم الحكومة وبياناتها، ثم وجهة نظر الإنسان البسيط الذي يجد نفسه دائماً متآمراً عليه حزبياً ورسماً، ومنهوباً رقيق خبز عائلته، إنها الحالة كذلك التي تشي بها رفقة دودين، من خلال كتابات الفتى من تلك المرحلة وعن اعتقاله وتحليله للوضع الراهن آنذاك..

لكن لماذا اختارت رفقة فتى/ذكر ليروح بما تريد أن تقول هي بوجعها وأفكارها الخاصة؟ لماذا لم يكن البطل هنا أنثى؟ خاصة وأن اللحظات التي تجلت فيها ببوحها عن حالة الحب بين رازان وعبد، كانت مليئة بالصدق والتجلى الحقيقي، بينما حين دخلت إلى معتبرك الكلام الذي صبر عنه الفتى بدأت بالرجوع فيه إلى الأرضية، والبيانات السياسية، والجابري، وهيجل، وغير تلك الزواضع من أجل إثراء السرد على لسان عبد!! هذه ملاحظات عابرة، ومرور سريع على رواية لم تأخذ حظها من القراءة والنقد، لأنها أنها تجرأت ومطرحات أسئلة كبيرة، فكانت هناك محاولات لمصادرها قبل أن تعطى الفرصة لتكون في متناول أيدي القراء محلياً وعربياً!!

والحبة دائما وأبدا ..

تمسك بثوابت ثلاثة منهجا في التفكير والنضال: البنيوية والحدافة وما بعدها والرفض للطلق للإمبريالية، ليسور مشروعه الحضاري من السعائنية والمقادية، إذ أنه أقدم على نقد النظام الأبوي وتمريته إيديولوجيا وتفكيته سياسيا من الداخل وهذا ما أكسبه مرونة نقدية تجلت في معظم نتاجاته الفكرية وحتى الأكثر حميمية مثل كتابيه «الجمر والرماد» و«الرحلة الأخيرة»...

احتل منصبا أكاديميا في أكبر جامعات أمريكا عندما كانت مدينته الفلسطينية، يافا، تقسم بين طرف الكيان الصهيوني، بعد أن نبذه وطلعه الأب، لبنان، الذي قمع نظامه، طموحه كمثقف وطني ينتسب للحزب القومي الاجتماعي المؤسري، قمع طموحه باستمادة بيته الضئير في عكا، وأمن في تشريده بعد أن أعدم أباه المثالي أنطون سمادة...

انطلق من نقد المجتمع الأبوي ليصل إلى تفكيك وتهتيت بنية الثقافة العربية من الداخل وولج متأورها المظلمة حاملا بين أصابعه مصباح ديويون باحثا عن حرية أجدي ومنهجها أقوم لثلاث تنهي جرافية هذه الثقافة العربية إلى البثرة والبقلة...

من خلال عرضنا لكتاب «نقد المجتمع الأبوي: قراءة في أعمال هشام شرابي» الذي أعدوه وقدمه أحمد عبد الحليم عطية، من مثته سنحاول أن نقف عند عتبات القطيعة الجذرية التي أحدثها شرابي مع الخطاب العربي الحديث من خلال أهم الإضافات في فكره التي أنارها أكثر من مفكر عربي ممن ساهموا في هذا المنجز. المرجع مثل حسن حنفي وجان دايه ومعهّد وفهيد وسليم دولة وعلي زيمور وخالد التّجار والزاوي وبوغرة وسليمان بفتي وفؤاد التّميميد وأحمد عبد الحليم عطية... وغيرهم.

الثقلة الكينية في الوعي بالهبة...

هاجس تأصيل حوار حقيقي بين المثقفين العرب على نمط أقطارهم واختلاف أجيالهم لأجل القطع مع المجتمعات الأوبية والوصل مع الحدافة وما بعدها، كانت بداية فكرة هذا المؤلف الجماعي رغم امتداد

هشام شرابي

زارع القلب، دالة ثقافة مطبوعة أو بمرات المثقف الكونج

«لا يعيش الفرد حياته الشخصية فحسب بل أيضا حياة عصره وحياة جيله»

(توماس مان / الجبل السحري)

نابج السناري

عندما تتلصق رغبة جامعة في أن تكون مجوسيا مارقا ومخالفا حد الاحتراق... هي أن تكون عابدا للنار واللب الذي يمتدك فكرة، فكرة... وعندما تأخذك الإرادة إلى أن تنمهي مع طائر الضيق لتنبعث من رماك جذوة واتقاد، فانت لا محالة مسكون بأسواقه... ماسك لجمرات قلبه... ومتأرجح مطرقة عقله معطما بها أوشان عبوديتك، عائلتك، أبوك، قبيلتك، طائفتك، ميدعتك، أستاذك، رئيسك... فهاجأة إيديولوجيتك وميكانيكية تنظيمك...



شاربي

عندما تفك أزار مطفك الفرومسطي وتشرح مصدره، بنهجة نيتشوية، لحراك استهمولوجي ممتد بمقوماتك الأنسية، فإنك لا محالة صرت «شرابيا» تثر الفلق والخلطة أنس وليت عقلك، وتلفح بلهيك وأوارك كل ساكن يعيق سيرك...

هكذا هو هشام شرابي لأفح مخلخل، وهاتك محرق لكل خطاب عقائدي أصولي أو علماني انمزالي... اجترح اللغة العربية المشدودة إلى معانيها الماضية والذينية... وانضج أطروحته في تحليل بنية النظام الشياسي والاجتماعي العربي. بما هو نظام رأسي أبوي. بتمترسه أمام الاستعمار الثقافي واستعمار الوعي، متمسكا بالعلق

الأسلاك الشائكة والحدود الفاصلة التي متصل بينه وبيننا... مسافة قصيرة بالأمطار لكنها طويلة وبعمدة، صيقة بُد المسافة بين الأبوية والحدائق، بين الضفوف والقبضة، الاحتلال والاستقلال، النجمة والحرية... تلك المسافة التي ربما كان يرون إليها شرابي في صمته المتأمل.

(١)

ونحن إذ ننقش أثر هؤلاء المنكرين من خلال عرض هذا المنجز الذي التقوا بين طياته، هلننا لا نروم استنساخ ما كتبه حول شرابي، وإنما سنحاول أن نريك صمته وتفض مضجعاً بإحداث السؤال واجترار المسلمات التي ألح عليها هشام شرابي في أكثر من فنيّة.

يعود بنا المنجز حسن حظي في الفصل الأول من هذا الكتاب المنون «الثقافة والوطن: قراءة في الجسر والرماد» إلى سؤال شكيب أرسلان: لماذا تطفل لاسلمون وتقدم غيرهم ؟ ليهيمن من تعلق وتواضع الفكر العلمي مع الالتزام والمقاومة لصالح الوطن أمام التطفل الداخلي والاستعمار الخارجي، أي تؤدّد الثقافة والمقاومة في المنطق الوطني. هذا المنطق الذي تجسّى لدى هشام شرابي منذ أن كان طالباً، إذ يقول في «الجسر والرماد» «كان الاستعمار بالنسبة لي شيئاً حقيقياً مصحوباً، كنت أكره الاستعمار كما كان يكرهه جميع رفاقي إلا أن كراهيتي كانت لها إضافات إلى ذلك، بُعد مباشر ينبع من تجربتي الشخصية كطلسطيني» (٢)

موقفه هذا من الإستعمار لم يبق موقفاً نظرياً مُلامياً، بل أثبت صلياً وصار لديه ممارسة يومية وذلك باتنانه عاماً إلى الجمعية السريّة التي كانت نواة حركة القوميين العرب، ويورد المفكر جان دايه في الفصل الثاني من الكتاب مشغل تظنراً. ولذلي عنوانه «هشام شرابي في الحزب القومي»، يورد أداء هشام شرابي في قسم الإنشاء الذي عثر عليه في مذكراته ومن بين كتاباته المنشدّة في دوريات الحزب، إذ كتب شرابي: «اليوم انضممت للحزب الثوري القومي، انضممت اليوم رسماً، ولكنني بعقديتي انضمت إليه عندما درست الحزب وتفهمته. هذه خطوة فاصلة، فاصلة بالموثقة التي أخذتها على عاتقي بانضمامي إلى هذه المؤسسة، وهي بعد ذاتها تجليني الآن كما لم أكن من قبل، عضواً عاملاً من أعضاء عامرين كثيرين يسمعون نحو هدف يجمعهم مثل أعلى».

وانطلقت رحلة هشام شرابي آنذاك

اكتسب شرابي صفة رجل الفعل في التاريخ لأنه قلص المسافة الفاصلة بين النظرية والممارسة

مع القلم على أعمدة دوريات الحزب الثوري القومي بزعامة أنطون سمارة، فكرياً وفلسفة، مجلة النظام الجديد، مجلة الجيل الجديد ومجلة البناء وغيرهم... فكتب حول الصهيونية والاستعمار البريطاني، عن الفنان المتمرّد وبوره في تغيير المجتمع وعن دور المثقّف، الطلابي، وعن يهود أمريكا والفلسفة القومية... وعن المقاومة الفلسطينية والبنائية...

كتب ونافش وأتمس أفكار جديدة، ورأس فيما بعد الجمعية الثقافية العربية الأمريكية، ويث مؤسسة صندوق القدس الفلسطينية في واشنطن ورأس تحرير مجلة الدراسات الفلسطينية في واشنطن أيضاً وبعث الجمعية العربية لحقوق الإنسان من خلال اجتماعات الحفّات بتونس... ليكتسب بعد هذا صفة «رجل الفعل في التاريخ» عن جدارة هذه الصفة التي نعت بها الكاتب والشاعر التونسي خالد النجار في الفصل الثالث المنون «هشام شرابي: صور بالأبيض والأسود»، إذ يكتب خالد: «...هشام شرابي من هذه الأرومة الأونيفرسالّة التي يصعد الانقراض، فهو شمولي التفكير، متعدّد الكتابة polygraphe: جمع بين النّصّ الأنبيى والفكرى والفلسفي والبحث الأكاديمي والمقالة السياسية... والكتابة الاجتماعية ذات القربب الأنثروبولوجي، كل هذا مع تجذّره في تاريخه، في لحظته الفلسطينية/العربية» (٣).

اكتسب شرابي صفة رجل الفعل في التاريخ لأنّه قلص المسافة الفاصلة بين النظرية والممارسة بعد أن مسك تفاصيل «عصب الحدائق الفلسفية في الغرب والمثاقلة في التّيار الوجودي من سورين كيركغور إلى مارتن هايدغر، وفي الفروية المثكّة على فكرة اللاوعي تلك القارة المظلمة» (٤).

تمكّن من هذه التفاصيل وغيرها

من جهاز نقدي وميكانيزمات تحليل وتأييل متجاوزاً تمرّقه النّرماسي بين ثقافته الأم، ثقافة المنشأ الإسلامية القروسطية، وثقافة الآخر الغربي... تجاوزها ومضى عبر الباب الضيق كما يقول أندي جيد... مضى ليهيّد تحديد مكانه، ليموضع نفسه مع ذاته أولاً ومع الآخر... مؤلف تكشّف معه البنية العرب والغرب، خير شاهد على تحرّر الذات من أسر المعادلة القصصية، إمّا أنا أو الآخر... مؤلف تكشّف معه البنية العميقة كما يصطلح عليها البنويون مقابل بنية السطح المظلمة... إنها بنية البيروركية المتعمكة في باقي مكونات الذات العربية.

من هذه البنية العميقة جاءت إخراجات هشام شرابي التي طرحتها على المجتمعات العربية والإسلامية منذ القرن التاسع عشر ورّما السؤال الأكثر إخراجاً: هو الذي صاغه هشام شرابي وطرحه مقارناته المتميّزة، إذ يسأل: هل يمكن لمشروع النهضة الذي لم يتحقّق في القرن الماضي أن يتحقّق في القرن الواحد والعشرين، وإن في أشكال ومضامين مختلفة ؟ وقد أورد الأبحاث وأستاذ الفلسفة الغربي محمد وفهدي في دراسته المعنونة «الثقافة الحضارية والتفكير الذاتي» في الكتاب نفسه تشخيص هشام شرابي الدقيق لأسباب وانكسارات هذا الفعل الذي لازم المجتمعات العربية دون غيرها ولا يزال، إذ يقول في «التفكير الحضاري لواقع المجتمع العربي المعاصر»: «إن فشل النهضة في تحقيق أهدافها في القرن العشرين، في تحديث المجتمع وفي إقامة نظام ديمقراطي عربي صحيح وخصوصاً الفضل في تحرير المرأة، لم يؤدّ إلى إخفاق حركة الإصلاح والعلمنة فحسب، بل أيضاً إلى تعزيز سلطة النظام الأبوي (يشكله التقاليد والمعتقدات) وإلى تراجع حركة التحرير وعودة العصبية الدينية والقبلية والإثنية وانحصار المدّ القومي مع نهاية القرن. كل هذا في السّطحة الزمنية الخارقة (الخصم سنة الأخيرة) التي توفّرت فيها للربب الإنكسارات الدائمة التي لم توفّر لجمع آخر في التاريخ (ربّما باستثناء إسبانيا في القرن السادس عشر) لتغيير المجتمع وبناء الدولة والاقتصاد المعصرين» (٥).

نظام سياسي اجتماعي عربي يبرلج...

يؤكّد هشام شرابي أن مصير المجتمع



هشام شرابي

البحر

دكتوراه شرفي



د. هشام شرابي

الإعلاء والتزييف المبني على قانون القوة لا هؤلاء القانون الذي تمارسه اليوم . في كل دولة عربية دون استثناء . ميليشيات اقتصادية مدعومة بمصبات ثقافية (دينية وفانونية وبخاصة) تبرز أفعالها مقابل قتل من «فهيئتها اليومية» التي تنهبها من شعوبها... أية دول هذه وأي نظام... دول الخراب... أنظمة قمع... هؤلاء «السؤال والأنظمة» أكثر من التشرذمات لتخفي الحقوق المكتسبة تحت ستار العادات لتصل إلى الفرد من وراء حتمى المشار (٧) (والمشار تعني فيما تمنيه الجوهية) (٨) وهذا السلوك نفسه الذي تسلكه الدولة والأحزاب السياسية الموالية لنظامها في العمليات الانتخابية وفي البرامج الاقتصادية والاجتماعية متمسكة بشعارات التنمية والديمقراطية والتعددية...

من هذه المركزية الذكورية، المشارية، الجوهية... يطرح هشام شرابي ضمن كتابه مشروع نظام سياسي واجتماعي عربي بديل، وقد لخصه الدكتور قزاد

العربي يتوقف على مقدراته على التقب على نظامه الأبوي والأبوي المستحدث واستبداله بمجتمع حديث، بمعنى تحرير الذمينة العربية من الخيال الاجتماعي والامثال السهامي المتمركز حول الشيرة والقبيلة والزعم الواحد الأوح والامتياز من أدراك هذه السلطات الشادة إلى الخلف للانطلاق نحو «أمل المؤسسة» وبالتخلص مما يسميه شرابي بنظام الولاء ذلك أن «ولاء الفرد الأساسي في المجتمع الحديث يتجه إلى العائلة أو العقيدة أو للذهب أو الطائفة، وبالنسبة إلى الفرد المعدي في هذا المجتمع فإن فكرة المجتمع أو الوطن مجردة لا تتخذ معنى إلا في ارتباطها بالتأديج الأولى للفرابة والذين... سلطة الأب وشيع القبيلة والزعم الشني (وليد الأمة أو الطبقية) هي التي تحدد وجهة لواء الفرد وموضوعه (٩).

فتواتر حالات الولاء في الوطن العربي حسب تحليل شرابي . تبرز عن إبطال الممارسة السياسية وتبر شؤون الحياة الاجتماعية والاقتصادية في الولاء المطلق لهكذا سلطة تسلطية متسلطة وتكتفي بالمواجهات اليومية المتفرقة التي دمّرت الجزائر وهكت لبنان وسوريا... والأآن الآن بالتدريج تفككت العراق بسبب الحركات الأصولية الإسلامية، هذه الحركات التي مكثت بعنة ولا تزال واحدة من مظاهر الاعراض الجوهرية على مكونات اللاعقلانية للمجتمع الحديث وأساسا طابعه الواحدى السياسي . الإيديولوجي وعجزه الوطني إزاء تحديات الخارج وبخاصة الكيان الصهيوني والذي صرنا نستقبله علنا ونوفر له الحماية أكثر من حماية ثرواتها (١٠)

والأصولية هذه، مركسة الأبوية والبطورية، ليست إلا إعادة للتعزيم القومية الشوفينية القديمة، ولكن تقدم نفسها الآن في رداء «عكري» جديد وتعمل وفق تحريك سياسي أعلى، وفي مستوى من الوعي العلمي أدنى كما يصفها خالغ عبد الجبار في كتابه «العقلانية والخرافة في الفكر السياسي العربي».

ثم ، إذا تقمنا بدو من التماثل - والذي اعتبره شخصيا تقاؤلا ساجا . إذا تقمنا وأفرقنا بوجود أنظمة عربيةا تسمى التحرر والتفتح أخذا سباب هاتين القيمتين، فإن ذلك لا يتجاوز مجرد

المعبد في أحد فصول كتاب «نقد للمجتمع الأبوي: قراءة في أعمال هشام شرابي» تحت عنوان «شرابي نمويا بل أمونيا» حيث بحث لنا أن المرأة عند هشام شرابي وتحديدًا الأم ليست مجرد واحدة من القضايا الفرعية ضمن الأزمة العامة للنظام العربي المتسلط، ولكنها أكثر من ذلك بكثير، أنها رؤية كلية بديلة، تقدم نهجا خاصا من الممارسة في الحياة الاجتماعية والسياسية ونمط من التفكير يختلف عن الذمينة الذكورية، وهو لهذا يختلف مع الكثير من المثقفين الذين يصنفون شرابي واحدا من دعاة فكر وحركة تحرير المرأة، واعتبره أقرب إلى الداعين إلى النسوية أو فكر وحركة التمركز حول الأنثى féminisme ولكن في صياغة تؤكد على الوجه الأمومي الزمعي التراجعي، وما المجتمع الحديث الذي يتحدث عنه إلا مجتمع إنساني أو مجتمع تتساوى فيه المرأة بالرجل.

يقول شرابي أننا «نحتاج اليوم إلى أن ننتبع إلى وجهة نظر أخرى، إلى صوت النصف المكتوب والمكفي في حياتنا، إلى صوت المرأة العربية، الذي إذا قال يقول ما لا يُسمع منه من قبل...»

إننا لا نختلف البتة هنا مع البديل الذي يطرحه هشام شرابي على أننا لا «نفتن» أمرنا تقويضا مطلقا للمرأة للأن نركز التقويض في «المركزية النسوية» ، ويغض النظر عن طويولية البديل . في ظل الأنظمة الواقعة الآن . إلا أننا لا نتمارض بل نناق مع ونناق في تقديمته ونجاعته ولكن إذا ما انطلق فعلا من أرضية إسهولوجية مبنية على الحرية كرهان مبدئي لا كتنظير مفعال عن الواقع، وأيضا، وهذا الأهم . أن لا يكون بديلا بمنزلة رد فعل عكسية لما لحق بالرداء العربية من اهانة وإقصاء فيحدث نفس الذي حدث من قبل.

(١) كتاب من تونس

١. أحمد عبد الحليم عطية، نقد لمجتمع الأبوي: قراءة في أعمال هشام شرابي، الإتحاد العربي للتحقيقات السلمية، القاهرة ٢٠٠٢ ص ١٢
٢. شرابي هشام «البحر والزمان» ص ٦٢
٣. النجار خالد، «هشام شرابي: صبور المايلين والأمود»، نقد المجتمع الأبوي: قراءة في أعمال هشام شرابي، ص ٧٥
٤. المرجع السابق ص ٧٦
٥. شرابي هشام «النقد الحصارى لواقع المجتمع العربي المعاصر» ص ٦
٦. شرابي هشام، «النظام الأبوي في المجتمع العربي» ص ٧٥
٧. العروي عبد الله «ثقافتنا هي ضوء التاريخ» ص ٢٠

المجلة العربية للتحقيقات السلمية

المجلة العربية للتحقيقات السلمية





شمس القلم، نحلق في الأوراق البيضاء، نحك أدمغتنا، نجاهد كي نرفع رؤوسنا خارج مستنقع الصور والمشاهد وركام الكلام، كي نتنفس هواء أكثر نقاء، وكي ترى عيوننا أفقا أكثر صفاء ووضوحا.

نحاول بكل صعوبة أن نرتب صور المشهد السريالي المشوه. أن نتعرف على مكوناته، أن نرذّه الى مقدماته، أن نربطه بظروفه وأسبابه، فيزداد تعقيدا على تعقيد، وتضوئها فوق تشويه. نشعر بالفجيرة، نشعر أن هناك من يمد لسانه في وجوهنا، ويضحك علينا ويحتقرنا، لكنه زيادة في الأدلنا لا يمانع في أن ننخرط في قول الشعر، والآنهماك في الحوار الجاد عن جنس الملائكة والتتظير لمستقبلنا وكتيونتنا، واستلهم رماذ ماضيها، ما دمننا على هذه الدرجة من البلاءة واليقين الميت أننا نجترح المعجزات المتأففة؟

كم هو أفاق هذا القلم المخادع الذي يورث الأحساس بالإنجاز الكاذب؟ كم هو كارثي هذا اللسان الذي يشيع الأعداء شتما فيما هم يسوقوننا أمامهم ويضربوننا كخرائب الإبل.

كم نحتاج من الوقت كي نصحو على فجيمتنا وكارثتنا وهواننا؟ كم نحتاج من الوقت كي نتقزز من أنفسنا التي أدمنت طلب السلامة الزائفة مقابل أن نأكل فقط ونشرب وفتناسل ونصاب بالنقرس والضعف والجلطات، ثم تمضي الى هناك القبور؟

من أين يأتي هذا الشعور بالابتهاج والامتلاء؟ من أين يأتي هذا الشعور بالاعتداد والكبرياء والأهمية؟ بل من أين يأتي هذا الشعور بالحياة؟ وهل ما نحن فيه هو معادل للحياة؟

هل صدقنا فعلا أننا صنو الكلام الجميل العظيم الذي سفحنه طوال أعمارنا؟ ألا نرى أن ما نقوله هو من نصيب الورق والآخرين، وأنها في بيوتنا وتحت جلودنا وهبر دماليز نفوسنا أناس آخرون؟

من أغرانا بكل هذا؟ ألا نسمع في داخلنا صوتا يردعنا ويصرخ بنا: كفى! ها نحن نرتب المشهد السريالي المشوه الذي يبور على مسرح العالم وينعقد من أجلنا نحن، والفجيعة أن العالم كله حاضر ونحن وحدنا الغائبون. لا تقولوا إن الآخرين أوصدوا دوننا الأبواب، فالأبواب لا تنفتح من تلقاء نفسها. فالذي يسمى الى دخول مسرح الحياة لا يفتح الباب، بل يكسره كسرا.

الأخر الذي لا يتحقق حضورها من غير الصراع أو الجدل أو الصدام معه: إنساني وحياتي وثقافي. إنه حاضر في الذات بكل قلته: طالباً ومطلوباً ومطارداً ومطروداً.

الأمر الآخر الذي يلفتنا في شهادة جميلة عمارة المشار إليها تحديدًا لبعض قصصاتها عالمها القصصي، من ناحية انكائه على الحلم كيدل لواقع قاس وصلد، ومن ناحية كثرة مشاهد العنف والقتل المتبادل بين الرجل والمرأة: "استعين بقوة الحلم في بناء علاقات حميمة وداخلة بين الذات الكاتبة من جهة والآخر من جهة ثانية، وأحيانًا تتم المواجهة بين الرجل والمرأة فتندلج ثمرة القتل -بحسب إحدى أبرز السمات في قصص- رغمًا عني، فتقتل المرأة الرجل بدم بارد أو يقتلها هو أو يوجاهن المصير الواحد نفسه... أذكرهم أنه قتل رمزي إذ يتم في أحيان كثيرة بواسطة الذكورة أو الرقيا أو الأصابع أو الرغبة الدفينة أو سورات الغضب أو عبر الحلم، ذلك أنني لم أجد نقطة دم واحدة على أصابعي أو بين ثيابي إثر انتهائي من فعل الكتابة".

ومن غير هذا الإقرار والوضوح في شهادتها، فيمضون القارئ مطالعة أوضح صور "القتل المجازي"، أو العنف الرمزي المتبادل بين الرجل والمرأة، ولكنه هذه المرة قادم من مظلة كتابة/أمرأة دمجت بين ذاتها والكتابة القصصية، واتخذت من القصة سبيلًا لـ "تصفية حساسات" لاريضي مع الرجل، ليس ثارا شخصيا ولكنه معبر عن مجمل الانتهاكات التي مرت بها المرأة العربية خاصة، وقد آن لها منذ أواخر القرن الماضي أن تدافع عن ذاتها بالكتابة لعل موقفها "الواقعي" يتحسن في مقابل الهيمنة الذكورية المطلقة التي لم تمنح المرأة حتى هزيمة ديمقراطية للتعبير والتغيير.

ومع أن عمارة تحاول أن تقلل من انتسابها للتأثر النفسي ولما يسمى بالكتابة النسوية، فإننا ينبغي أن لا نوافقها أو نسلم بما تقول نظريًا، فحتى الأدباء التكرور الذين كتبوا عن المرأة لا تدل كتابتهم

الرب، قاتلا ومقتولا في قصة جميلة عمارة

د. محمد سعيد الله *

تتوقف الكاتبة الأردنية جميلة عمارة في ورقة /شهادة موجزة عند رؤيتها للكتابة مفهوماً ووظيفة، فتري أن "الكتابة إشهار أو إعلان جريء للذات دون خوف أو خجل...فعل تعبير ومشاركة ومعاناة من التخيل والأحلام، في محاولة لفهم الذات الواحدة المتعددة...بهمومها وأحلامها وانكساراتها وأشواقها...حين تكتب المرأة فهي تكتب لتعري ذاتها وذات الآخر / الرجل / المجتمع... وبهذا تكون فاعلة في الواقع من خلال امتلاك موقف وإعلانه بقوة والرد على تفاصيل مشروعة بأخرى ينبغي أن تكون". (الدستور الثقافي، ٢٠٠٦/٩/١٥، ص ٧).



وبينما هنا التحول إلى المنظور الذاتي بحيث تغدو الكتابة السردية مرآة للذات ولا يتسرب من الخارج إلا ما يمر بمصفاتها، وهذا يعني مفادرة موقع التطلع من النافذة إلى العالم كما أشارت سوزان لوشافر، والبدخول في أنماط جديدة من شعرية المرء وذاتيته ليس بمعنى الانحصار على الذات وإنما رؤية العالم من خلالها. والأمر الآخر حضور الآخر/الرجل في وعي الكاتبة ومنطلقاتها، فهي تكتب عن ذاتها وعنه وهي تعري الذات وتعري

(بالكسر) ومسيطر عليه (بالفتح)، وتجه القصة إلى تصعيد غرائبيتها بما يتناسب مع جوها الكابوسي لتتحول الفتاة إلى موقع الهجوم والمباغضة بدلا من انتظار الضربة وتوقع مجيئها. المشهد الكابوسي الخفاسي يمثل مواجهة حليمية/غرائبية بين الطرفين، مواجهة المرأة للرجل الخفي المتعقب، "ما إن رأيته يخرج يديه من جيبه مصغفه الأسود الطويل، ويصمت لبواجهني حتى صوبت إلى وجهه، عند الآن اليسرى، فوق صدغه ويدهو، ثلاث مقلات تارية قاتلة أفرغتها من كفي الذي هدرت إحدى أصابعه (السبابة حتماً) واكملت الفعل" لتجند إلى ذلك، باركا في بصره دمه على الأرض. ويتمتع أنا، من فوري، لأغسلى حقيقة كروية فوق ظله المتكتم على العمد، بدأت أمدا، ودسي، مثلي أخذ بيرد".

لا شك أن القارئ سيلاحظ معي استقرار الصورة الطفولية والجنس البريء، رغم مظهر القتل أو الإعراج عن الرغبة فيه، فباركاً تتمدّد إلى الرجل بكها على نعو ما يفعل الأطفال في الملهيم بتقليد صورة الشمس، والأمز كلّه صورة كابوسية رغم استعاطها شبر جوهرياً عن الصراخ الحاد والغضب والخوف المتبادل بين المرأة والرجل، وتنتبه أن كلا الشخصيتين بلا اسم ولا ملامح واضحة، وكأنهما تجريبتن شخصيتين آدم وجوا، أو الرجل والمرأة منقطعين عن أية ملباسات واقعية تؤكّد المشهد أو تمديه إلى ملامح واقعية معينة.

وفي قصة (فوضى الأشياء) تتكرر الحالة الكابوسية واحتمالات القتل والجريمة في سياق كابوسي، ويحسد الرغبة المتبادلة والخوف الذي يفصل بين المرأة والرجل، في هذه القصة يظهر الرجل في مركز الكوابيس وأجواء المبالغة والتهور التي تلتقي منها بطلّة القصة، تحاول أن ترتاح ولكن الكابوس يترصد لها! أرى رجلا ضخما يخفي عينيه خلف نظارة سوداء، ويتقمّني إثناء دعائي للعمل، وأرى منسدما يحمله بهيف اغتيال، يمكنني الرعب كلما اقتررب موعد خروجي، فأشامني في المزاوية كائناتوّم. أطلع الشارع جريا، خوفاً من أن يكون الرجل (صاحب المسدس والنظارة السوداء) مفتتاً بي الزاوية الأخرى، يترصدمني ويتبين الفرصة لقتلي "بصرخة البياض، ص ٢٥). هنا فزع وخوف يمكن تخيله أبعد من هذه الصورة الدالة؟ لا تمثل هذه الصورة تعبيراً عن خوف

في قصته، فوضى الأشياء، تتكرر الحالة الكابوسية واحتمالات القتل والجريمة في سياق كابوسي يصعد الرغبة المتبادلة بين المرأة والرجل

والموت للأنونة. ومع أن الولد من ناحية تاريخية يحتاج للمراجعة لكن ذلك لا ينفي دلالاته الثقافية ولا تضمين الكاتبة لجوهر فكرته في صورة كابوسية متكررة.

وفي القصة ذاتها يتضاعف الكابوس عندما يصاح كما لو كان حدثاً واقعياً لاحقاً للكابوس الأول (حادثة الخنق)، فموجة الكابوس هنا تمنني سردياً أن القصة ترى الواقع أشد كابوسية من الكابوس نفسه، وأن الكابوس ما هو إلا محاولة لتفصيل العنف الموجود في الواقع أصلاً. في الموقف الثاني هذا يبدو الرجل مطاردة للمرأة أو الفتاة الشابة، كأنه لم يزل يلاحقها منذ الطفولة، امتداداً للعالم الافتتاحي، هي تسير وهو يتعقبها، يفتني ولا يلبث أن يظهر عندما يفرغ الشارع، مما يزيد من صور الوحشة والخوف، ويقترب السرد من صور مسرودات الجريمة والعنف والفزع، وتبدو الصورة المرسومة للرجل من مظهره الخارجي وسلوكه عن بعد صورة مربية مخيفة، وتبلغ القصة حداً عالياً من الإجابة من خلال القدرة على إضمار الدلالة عبر المؤشرات الخارجية ودون أن يأخذ الرجل دوراً في الكلام أو الحضور المباشر.

وفي مساحة التضامع في القصة لا تقتفي القصة يتشامع الضحية/ المرأة وإنما تلتفت للقائم نفسه، فزخم صورته المربية الخفية، هدية هو الآخر مخلوفة، كأنها هو خوف متبادل وريبة من الطرفين، تقول الراوية: "أسرعت بخطواتي. أصبحت وراءه تماماً. ولكن (خطر لي خاطر: من يقود الآخر؟ أنا أم هو؟ وإذا كان هو فلأي أين يتوقّف؟). الآن أستطيع أن أعد أنفاسه المتلاحمة والمسرعة، وأحس كذلك بمخاوفه واضطرابه". إنه مخيف وخائف، مسيطر

بالضرورة على روح إنسانية مطلقة ولا على غياب هذا التصنيف، بل تشير من طرف آخر إلى محاولة الكاتبة الكابوسية أن تكون حكيمه أكثر مما يبني وأن تملك بلسان المرأة وأكثها عاجزة عن التعبير عن قضائها ومشاكلها، ومن طرف آخر فإن النسوية منظور وريبة تحاول أن تعدل ميزان العدالة، ولا بأس بمشاركة بعض الرجال على أن يتخلصوا ويهربوا من روح الوصاية التي تخترق الذات الذكورية منذ زمن طويل، مع أن التهاج النسوي المتطرف لا يميل إلى ذلك الحذب الذكوري ولا إلى محاولة الكتاب الذكور أن يهربوا عن المرأة، فيكفهم ما نالهم من خرس على مدار تاريخ طويل من الكلام تلبية عن هذا الكائن، أما اليوم فالمرأة الكاتبة قادرة أن تناقض وأن تدافع عن ذاتها وعن الذات النسوية كذات مقهورة تاريخياً، ولكها طامحة أن تحرير نفسها وتحرير الرجل أيضاً، تحريره من أوصافه وأوصاف التثقيق التي ربت عليها الثقافة المكرسة.

في قصة مركزية ضمن كتابات جميلة عمارة عنوانها "دم يزل" يبين منطلق الحلم الذي يلامس الكابوس ويستغرق في معانقته والانطلاق مع إمكانيته التي تهي الفرصة لا إلى الفعل الحقيقي وإنما إلى الفعل الرمزي المرغوب فيه. في القصة تصوم المرأة الحاملة على آثار كابوس مرعب: "رأيت فيما يرى النائم أن رجلاً يطاردني بقدمين من نار، ويدين طويلتين خادتين يحمل بهما شيئاً ما لم أستطع أن أتبينه جيداً. كنت أجري لأهنة بساقي طفلة عاجزة، إلى أن أستطاع أن يصيرني أخيراً في زاوية ضيقة مهجورة، ويمكن مني، أخذ يضغط بيديه القويتين ضغطة متتالية على عنقي، هي لففت لففت أنفاسي، وهكذا رأيتني أموت بهذه الطريقة البشعة بسبب لست أدريه، وديم بارد". (مصرخة البياض، ص ٢١). الحلم أو الكابوس هنا يصوغ صورة المرأة/الطفلة، تركز فرقة وهناك رجل متوشح بلا ملامحها وحاول خنقها، هي برية (بدلالة الطفولة) وهو متوشح بهذه الطريقة البشعة بسبب لست أدريه، وديم بارد". (مصرخة البياض، ص ٢١). هذا الحلم في جوهريه ليس أكثر من تمثيل سردي أو إعادة تسديد لفكرة "الولد" عند التبريد ودلالاته الثقافية أو الاجتماعية، فالعودة طفلة لم يضمن لها أن تفقد امرأة ناضجة، وهي وفق ذلك تعافى على فكرة الأنونة رغم أن الطفولة لم يبرأها وتقامعاً من كل عيب، ولكنه قتل على الهوية كما يقال: الحياة للذكورة

- لمست جبانته، لن أقدم على قتلك الآن.
- ما السارق؟ فقاطعتها بدوي:
- لكك كنت تريد قتلي منذ البداية.
- لم أقفل.
- لماذا؟
- لم أستطع وأنت بهذا الضعف.

لا بد أنه يضممر ما كنت أود أن أقوله له: فكيف أشعر بالانتصار عليك وأتأكد منه. ثم أدركت أن مصبرنا سيكون واحداً، سنكون خاسرين معاً، أو رابعين معاً أيضاً.
كلانا أطلق سراحه الآن.
أدركت هذا متأخرة. (معيدة الخريف، ص ٣٠-٣١).

هذا الحوار الذي يوصل المواجهة إلى نقطة حاسمة ونتيجة مختلفة ينتهي إلى المعبر المشترك، وإلى فكرة أن الشعور رهن بالاثنتين معاً، فلا تقتصر المرأة بانتصارها على الرجل بل بتحرير الاثنين معاً، وهي رؤية مثقفة لمعق دلالاتها هذه الخوف المتبادل بين الرجل والمرأة وصور الصراع بين الجنسين.

وليست صورة الرجل الذي يأخذ بعض ملامح شهريار من ناحية غلبة شهوة القتل عليه هي الصورة الوحيدة في قصص جميلة عميقة ولكنها صورة الأثرة المكررة تستعق لمعق دلالاتها هذه الوقفة عندها، ولا شك أن القاصة أخذت بالبهلما الذي رسخته شهرزاد منذ زمن بعيد: مواجهة الموت بالكاتب شهريار كانت تقص حتى تؤجل الموت وتتر منه وهي نهاية لباليها الطويلة لم تحقق هدفها فحسب، بل اكتشفت أن قصصها قد أعادت شهريار/الرجل القاتل إلى رشده وحسبه الإنساني. لقد طهرته القصة وانتزعت الشرور من داخله. ولعل قصص جميلة عميقة مما يأخذ من بعيد بهذا المبدأ السردى الأثير، بحيث تكون القصة سبيلاً لتحصين شروط الحياة مع الرجل في العالم من خلال تحرير الذات وتحرير الرجل معاً كما بدأ لنا من قصتها "الرهينة" بدلالاتها العميقة الممتدة.

كاتب وأكاديمي أردني



نوع من التصديل أو التطوير في المعالجة، كما هي الحال في قصة "الرهينة" التي يتولى السرد فيها صوت المرأة يضمير المتكلم، تبدأ برسم سيناريوس محتمل الحدوث لو أنها نفثت ما قررت أو فكرت فيه، وكيف يستهم بالقتل العمد وتحتجز مع الأندال والصوص، وتفكر المرأة في احتمالات وقع التبا على بعض أقاربها وأفراد أسرتها. وفي المشهد الثاني من القصة تسرد حكايتها مع الرجل ذي المدينة، وكيف تحول من مشروع قاتل ومعد إلى كائن ضعيف خائف، إنه تبادل الأدوار بين المجرم والضحية، فليس هناك موقع ثابت بل يمكن تبادل الأدوار وفق من يمتلك القوة أو المدينة، وتحاول القصة أن تتأمل القوة المنضمة في المرأة وإمكانية أن تكون قوية بحيث تسيطر على الرجل وتسحب منه دور السيطرة. وفي مشهد قوة المرأة لا ضعفها، وحين ذلك يبدو خطاب الرجل مختلفاً لأنه غداً في موقع مختلف. فلم تعد المدينة في يده (والمدينة هي رمز لأدوات القوة والسيطرة)، أما المرأة فتكتشف في الختام أن مصيرها سيكون واحداً ولن يكون مقدور طرف أن يحقق انتصاراً على الآخر، فكلاهما أسر وأسر هي أن:

"يمنتزني بتجديده المستعر والوائقي.

تاريخي يبدأ من أول حالة واد وصولاً على سكانين جرائك الشرف ومشاهد القتل اليومي لأحلام النساء ورغباتهن ومشاييرهن. على هذا النحو الكابوسي البليغ تمثل جميلة عمارة صيغة الصراع لا لتقول أن المرأة هيأت أسلحتها هي الأخرى ولكن لتشد على صيغة مكترسة من الخوف ومن المماناة التي تصل حدودها من اضطراب واقع المرأة وجبانها، فليس الكابوس هي جوهره إلا تمثيلاً لما تربيته المرأة وتراه في الواقع الاجتماعي مما يخص الذات النسوية دون غيرها. ويتكرر مشهد الرجل ذي السدس والنظارة السوداء في مواقع متعددة من القصة ليكون هذا المشهد مفتاح الإيقاع السردى ويؤاخذنا لالتقاط دلالة

القصة وجوهر تسميها، وصولاً إلى المشهد الأخير: أرى الرجل ذا النظارة السوداء، يهده القوتين، يقرب مني ويشرب، في وضع النهار الصافي، يصطنع وقد رفع يده للمعكة بمسدسه الحي، ويصوبه نحو رجلي أولاً. لم يدنو أكثر، يفرغ طاقاته الخرساء من إطار النافذة. يفرغها بتصميم وهده في جوفي". ومع أن هذه القصة وما يمثالها من قصص تليق الخلفية الاجتماعية أو السياق الذي يصوغ هكذا رؤية، فتتوقف عند قمة الصراع ولا تدلنا على ملاساته أو بعض تفاصيله، مع كل هذا الإلفاء للخلفيات الاجتماعية فإن هذه الرؤية الكابوسية القائمة على تكثيف المواجهة في صورة شل متبادل ولو رمزياً شديدة الدلالة على طبقات من القمع والتهيش والاستغلال وقلة التقدير مما عانت منه المرأة العربية طويلاً، وتتجر صور هذه المماناة في مواقف سرديّة تدل على الخوف والفرح بتمثل الرجل قاتلاً أو مشروراً قاتلاً ينفخ أسلحته وتهدياته، وتارة أخرى يبدو الأمر في صورة تبوير عن الانتقام والثأر عندما تأخذ المرأة مجازة القتل أو محالته، فهي إذ ذاك تحاول مبادأة قاتلها ومواجهته بعد أن كتبت عن الصمت والحياد البارد.

وتدور جميلة عمارة في مجتمعتها الثانية (سيدة الخريف) للثمة نفسها مع

شؤون صغيرة!

مثل حذف اسم ناشئ من تركيبة الاسم الرباعي، يُسقط المبدعون بعد فتوتات جادة في الكتابة، كتابا أو أكثر من كتبهم حين يصير لها اعتدادا برسم القالمة! الكثيرون من الكتاب يقرّون بهذه الرغبة، اسقاط كتاب في كوة أسفل القديمين، ومن ثم اخلاصهم بمتراصة غليظ قبل المضي بتبرير مستحب بأنه مثل الزواج المبكر الذي يندم عليه الزوج أو الزوجة بعد حين. وفي هذا "التبرير" بعض المنطق؛ فالرغبة في كتاب يُشهر للصديقة الأولى لإغواها في الطريق إلى الحبيب أو حقن الدماء بالكثير من الصور المتجهمّة، المتخيلة لمبدعين كبار لا يُسمون لتطول القائمة؟ سم في لقاء اجتماعي... وأمور أخرى صغيرة، هي مقدمات إصدار كتاب عند بعض العشرين أو أبعد بقليل..

.. ولكن ثمة ضرورة هنا للتنبؤ على أن كلمة "صغيرة" التي وضعت بين فاصلتين في الفقرة السابقة لا تعني أبدا تصنيف الحوافر وراء الكتابة إلى قوائم كبيرة وأخرى صغيرة... بالتأكيّد على أن القضايا الكبرى كثيرا ما تمتزج أدبا صغيرا!..

إلا أن أسرع ملاحظة يمكن التوصل إليها في هذا السياق أن الكتابة، المؤطرة بفلافلين، في هذا المقام لا تكون حلما، بل طريقا إلى "شؤون" صغيرة أو كبيرة.. ولا يصحح بعدها الحديث لما أسقط هذا الكتاب من القالمة، إنما لماذا اختفى الكاتب بعد قلمة مبتصرة من الكتبه، قد لا تكون كافية للوصول إلى حلم "صغير".

الحلم!

ما معنى أن يعيش إنسان نحو أربعين عاما بفعل الحلم بكتابه الأول.. هذا ما فعله باولو كويلو الذي بقي في الأربعين يقدم نفسه بوصفه كاتباً حتى تأكد أن الشيطان وحدهم من يحققون أحلامهم... ثم تأخر لإصدار رواية في كل عامين حتى أصبح ذلك الاسم الباهر في العالم... وفيما يستمرّ يقول أنه متى كانت الكتابة، بذاتها، هي الحلم، مهما كان صغيرا، فإنه يبقى قيد الحياة يتصارع في الجحيم والحياتية والنفسية. وكلنا يعرف أن الروالي الراجل عبد الرحمن منيف قد تكلّم زمنا طويلا في طرح نفسه ككاتب حين كان يخوض تجاربه الإنسانية والسياسية في كندا كطالبة عربية، حتى جاهر بمنجزه الأول "الأشجار وأشغال مرزوق" الرواية التي بدأ رآها، وتحت رواياته الأولى، إلى الآن نابضة لا يحضرها الأكاديمي فحسب، بل يوصف "تراثا أدبيا" يفضح لفتناس والتلاص معا.. وإغافرة أن منيّا بكل

لأدب عربي

موروثه السياسي، والكثير من رواياته التي حصدت ألقابا كبرى في القصة القصيرة، إلا أنه لم يقدم على "إعدام" أي من رواياته المتفاوتة، بالطبع، في سويتها الفنية.

لكننا في الشعر، تحديدا، نباحث في العمل الصحافي، بعض الشعراء الذين يعملون على ردم أي أثر يشير إلى التجربة التجاربية الأولى. وهذا يتم أحيانا في الملن، من على منصة لقاء أكاديمية بمحفل يأتي بعض حضوره بأثر تلك التجربة التي من أجل كتابها يزود أرفافه محاولا كتمها حينما يفرغ جوفه مما دلقه على المنصة... ربما يكون التصور هنا، مفرغا في القصيدة، لكنه يبدو ضروريا في وصف تلك الحالات المرضية التي تقف أمامها الشعراء التي يتحقق من خلالها الحلم!

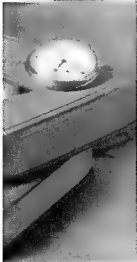
الشاعر الأديبي زياد العناني بدأ بديوان سييء، وهو إن ارتدّ عنه بعد أن صاغ تجربة مفارقة حددت بوضوح ملامحه الشعرية (الحاج) لخصور في المشهد الشعري العربي... فإنه قدّم وصفه المألّم في التجربة الأولى حينما وصفها بأنها تجريب سييء. لحقت بها الإحالة.

ولعل ذلك الوصف يفرّج بالبناء اللغوي المجازي، لكنه يذهب به إلى أبعاد إيمانية، تلك تلك صغيرة أنتجها إنسان مبدع، ومختلف.. إلا أن الضرر الأكبر يقع في الجانب الأكاديمي والتحقيقي، فبعض حالات الأديب العلنية أو الخفية التي يقوم بها مبدعون كبار، حين يسقطون بعض ما لديهم من مجلد الأعمال الكتابية، يجد الشاب الباحث نفسه الآن أو بعد عشرات السنين أمام تجربة منقحة، غالية من القاصي، بأنها الخطأ من يمينها أو شمالها، كإنما مبدعها بذلك يسعى لإيهام من يقيّمونه إنه آن لمبدع، ولدت ناجرة، وهو نموذج لا يحظى به حتى الأنبياء الذين نعل، أنهم يتدرجون مبدعين بمرئياتهم، وإذا كان الاسقاط، الصافي، يعادل إخفاء وثائق ثبوتية تدل على سبب شائع، فإن شاعرا ما قد وقع ضرا في صورة المبدع ذاته، وفي ذائقة قرائه، وفي مهنية الدارسة، وهو إن يعتمد المنهج، فإن تجربته الأولى، وإعادة كتابتها في طباعت لاحقة بما يشبه إجراء عملية جراحية لإزالة فنيها عيبية.. وعقلانية أيضا!

... وفيما لا يمرّون بين مختلف القراء بمختلف المجلدات، كتب "مؤرّة" فلا غربة إذن، إلا أنه وفيه القارئ يتأ!

• كتاب صغير في رأي

مساحة
للأدب



بدونك
هذا متديك! هذا وقع غناك في سمع
ورديدي
هذا خطك فوق الورقة؛ يحمل أرقام الهاتف؛
هذا بيت للشعر؛ نطقت به؛ منذ ثلاثين
حيننا

هذا موكب فرح صيفي في شارع غيبطتنا
حين نسير ونشيك أطراف مواجعتنا
هذا وجدي؛ يرتجف من البرد؛
وهذا شجر للريح يزرعكش فرحته
فوق زجاج نوافذنا

هذا الحرب
الوحشي الضيق يلغسي للنيل المسكين
وما أنت تمرين؛
على أطياف فؤادي؛

أشنية
وحكايات
ومواثيق وهدايا

وموسيقى تنشد
وعناقيد من
وعيوناً مفرقة

وتسبح في بحر النور
وحجرين من الرقة
وشراعين يسيران؛

على عكس الريح
وخدين من القناح الناصح
في النور الشمس

وعنقا يمتد
صناعات الخدين النور
في النور الشمس

صناعات الخدين النور
في النور الشمس
صناعات الخدين النور

صناعات الخدين النور
في النور الشمس
صناعات الخدين النور

صناعات الخدين النور
في النور الشمس
صناعات الخدين النور

صناعات الخدين النور
في النور الشمس
صناعات الخدين النور

صناعات الخدين النور
في النور الشمس
صناعات الخدين النور

صناعات الخدين النور
في النور الشمس
صناعات الخدين النور

سيدة التفاح

عزت الطيري *

فلما فدادين فؤادي؟
هل قالت شيئاً من عناب؟
هل كتمت مثل غزل؟

كي تحلق موعداً بي؟
شكرى فوق الخدين
هل بابت سحر؟

هل
حين اصباح الخفين؛ برمل الصحراء
وهل أبصرها الناس
فدقوا فوق طبول بداوتهم؟

هل داعيها طفل؟ هل تلمت رجل بصلاة
واسترحم؟
هل سبّح شيخ بجمال الخالق؛

هل همهم؟
هل ضحككت لصديقته؛
فانفتحت أبواب جهنم؟

هل سنّلت قمع
الحقل سائله وتكلم؟
وازدهر الصفاصاف وكمت بعض

فراشات
واستسلم زهر الاسوار؛ وعرش مويج
حبيبته الفيحاء؛ وسلم؟
وتدثر راع بالशल

وداعب مزماراً ليبيوح؛
يريح فؤاداً؛ من وعاء السفر؛
وهل سكنت ريح

واستشوق لثف الشارع
فوح نسيم بنفسجها علقت؛ بصفاء
السنان

والرقص الديدي على الواحدة ونصف؛
فاغني محموداً من أول يائيل الصب متى
حتى آخر تنهيد في لوال؛

وهل هل
كيف ساصبر هذي الساعات القادمة

أسأل عنك موظفة البنك؛
الموشومة بالجد وبالإحلام المهنية؛
هل جاءت سلوى؟

كي تأخذ راتبتها؛
وتعطر دافتر أرقامك؛
ببخور أصابعها؟

أسأل عنك
صحابي
وعذابي

والشارع؛ والشارع الضوئية؛
ورجال الشرطة في الميدان؛
وبائعة الصحف؛

وأسأل عنك الجار الأسفار؛
محطات قطار صبايبتنا؛
ومحطات الباص؛ وأجهزة التكيف؛

الأطفال الغادين من
للمدرسة يغنون بلادي
البلدت الحاملة لواعجها

في مينها
السيدة الحبلي
حين تثن من الحلم طفل

يحمل حلم أبيه
الولد العاشق
حين ابتست محبوبته

وأغارح بسواحلها
فاندلق الشعر على شفتيه.....؛
وأسأل عنك قصاصات

الشعر اللطور وأشجار الحور
الورد المكتظ بعطر الإحلام
موايد العشاق؛ فراشات الغيم

أنادي؛
ياغيم الوادي
هل مرت سلوى

ناصعة مثلك
دافقة بالماء ليروي

شعر



تمتد وتمتد: حروب؛
وخيل وتقاليد: وسابك ويل؛
رايات تكسر؛
فرسان تكبو وتقر
ولا يبقى في الكس سواك؛
الاما
انتظر خطاك الاما
ساقول سلاما
للمقهى والنادل؛
أكواب الشاي؛ الحلباء
اقول سلاما
للسيدة الخجلى
حين يذاعب احمرها
وجع الشارع؛ واقول سلاما
للجارة
حين تعلق فوق حبال الاسرار
بكاء الدائم؛ و قصص البهجة؛
شذات الصدر المتوهج بالورد
اقول سلاما
للبنات المنتظرة منذ ثلاث صبايات
خطوات الولد الاشقر حين يمر
فترسم فرحتها؛
فوق هواء الشرفة؛
فتكح فيبصرها؛

باسقة كالفل؛
ووالقة من طلبة نظرتها
حين تصيب؛
ووالقة من لوز مباحها
أذ يتلوز
واقول سلاما
للمظلة حين تتذكر أحرفها
وترد " بابا"
باءان والفان
الى آخر أبجد هو؛
واقول سلاما
للأبنة الخرف؛
وخرف زخارفها البيوية؛
بحمامات تتحمم؛ طايوسا يتوهم
ان الانوان له وبه
ان هام وان نام وان قاما
واقول سلاما
لهواء سوف يعانق غرته السكوى
بعد قليل؛
للمطر للتوقف حين تسيرين
تحيات وصبايه
واقول سلاما؛
لدموع ربابه
ما فتئت تمزق ماعن لها

في شفق
وغروب
وغرابه !!
واقول سلاما

للباب الحالم
حين تمازحه البوابة!!
واقول سلاما للانداء؛ الاشياء؛
لدف حين يدف
لكفي حين تكف عن الشعر؛
وشعري حين يعل؛
من الوصف ووصفي حين يدل عن القصص
وقصبي حين يطال من العصف؛
اقول سلاما؛
للفاعل والمفعول وطوب لبني للمجهول
ولحجار النجو وقصل الصرغ؛ وصيف
يتنامى
وهور وخزاسي
ومواكب ياما؛
ها وجهك يتقصص حزنا
فتزين بالكتان الى ان تعثر؛
في الليل على قصصان حزين وهاج !!
واشرب من جرة مره حتى يشربك
الفتاح؛ !!
ها أنت حزين حزين ووحيد كوجيد
ومباح كمباح؛
وغريب كالقذبة اللطفي في الوطن الغائب
أنت المطلوب الطالب
أنت المطلوب الغائب
أنت المكتوب؛ بكراس الوقت وأنت الكاتب
!!
ماذا يعني التشبيه؛ سوى التشبيه
سافر في القية
وادخل في كتب البدم؛
أبدا من صفحة حزنك حتى صفحة حزنك
يا هذا الحلال الجور
يا هذا التخل المبثور؛
وخذ ما يفتيك من الوجد وما يسع القلب
استشبق ربح صباك؛
وغادر سنوات بهائك؛
فوق هودج بيضاء
ونوق ونعامات تفرس فرحتها في الرمل
إذا عم الايقاع !!
يا هذا الولد للمتاع
الشارع تام
للشارع ودع ضجته
واستسلم للحلاام
الشارع ضاع !!

* شاعر من مصر

سأنكر أسماء من يعشقون بهذي المدينة غيري

نفال التام *

وانني أخاف ان لا يطلع النهار
لا وقت للفصل الأخير
حكايتي اكتملت
ونار الفقد تلسعني ويؤلمني الحصار
ليس لي جهة
وراء يحف قارعة الطريق يواسي
تعبتي

وامشي نحو عينيك
تخدعني التعاريج الجديدة والدماليز
القديمة والطريق
لا ذنب لي

فليس الحب ذنباً
ذبلت ورودي في التفاصيل الجديدة
ها قد جئت لم أجد أحداً
موت بي الذكري الفنية
والثقت عيناى مع عينيك
اني مللت زحام ذاكرتي
وأظافر الأحزان تنهشني

وانياب الظنون
أطارذ طيبك بين الشوارع والأزمنة
وانتكر أسماء من يعشقون
بهذي المدينة غيري
ومن يرقبون الهلال الذي لا يجيء
واني للضوء بالحب
اتي إليك على كل تقع يثار
واتيك
امنح عينيك حبي وحزني

واسقط
كومة من غباري
إن الحقيقة مرة
لا بد لي
من أن أعشق الدنيا
لأحيا //

: لا أرى شجماً
: لا ليعماً ضبابياً
: أو صورة في القلب موجهة
ومفعلة كاحزان النكالي
كم اشتوي وطناً بلا أبواب
وارصفة
وفلاحين قد غابت ملامحهم
كانوا هنا بالأمس
تفشتل بندى الجبال جباههم
جاموا النقا سورة العودة.

* كاتب أرسى



ليس ذنبي بانني تغرّبت
حتى نسيت بانني غريب
ضللت السبيل
انتهيت الى لجة عائرة
ولكنك رغم العذابات والنقي
رغم الشقاء الذي مرّ بي
فانني منحتك كل اغترابي
نثرت على الدرب قلبي طريقاً إليك
واعلنت عمق اصطحابي
ولطائما ضاقت بي الأرض التي رحبت
ولطائما دقّ الأسى بابي
لكنني بالرغم مما بي
سكتيرين كل يوم في دمي
كالريح والإعصار
كما تهبّ في الهشيم النار
انا موهن للخطوات
لا ضوء في شرقتي
ومفترق
يايس
وموحش عمم للدى

يا ايها الجالسون بين الشجيرات
سوف اغالكم
ايها ابن القدون
على صفحة البحر
كالبرق أو كالفجار الرعود
أفاجئكم
أعلق ورنيتي عند باب المدينة
عند اللغيب
وأعلن ان الطريق الى البحر
صعب الوصول
وحين أجوس شوارع هذي المدينة
أعلن الأسى والإنكسار
وردة العمر تذبل
والشعر يذبل
والدندنات
والدن المنثقة
الكسولة والخجولة والمعنتية
لي نشوة الحب
بعض النساء المليحات
أحلام الطفولة
والي ما تبقى من الزهو
واللهو والسبيلات
وكم اشتهي أن أعيش الحياة
غير أنني كبت بعيداً في مدى طرقي
وكم اشتهي أن أعيش الحقيقة
غير أنني كبت، والجهات للشرعات
فرّ منها الحلم
غيم نجاج، ولا أرض تلوح
موج
قلاوئع
وجهاً مشرعة
ورؤى للنسج الهاربات المسرعة
ضاقت بي الأرض التي رحبت
لا شيء إلا الزوينة

المُقيمان في أحياء النور

سندريلا * *

هو المقيم في حضورها، وهي الغائبة عن المكان. وهو الذي يسكن أمل أن يضمّ بينها لوجهه، كي لا ترى دمعاً في عينيه مقيماً في لحظة الشعور باقتراب موعد الرحيل.

وهي العاجزة عن إبقاء المكان مهجوراً.

هو... وهي يسكنان المجهول في عدم الحضور، ويقعمان في وحشة الغياب.

هي تشبه حدّ صورتها المعلقة على جدار غرفته، وتلقه قلادة على صدرها، وتسكنه كملكة الجن في الأساطير المريية.

وهي التي تحمله في أحشائها كما حملت الإلهة عشتار طفلها وحبيبها.

وهي التي تسكن روحه كما سكنت أيضاً عشتار روح الغابات والأشجار منذ العصور السومرية والبابلية.

هي صوته في الحديث والصمت... وهو الخطوط في الخرائط التي تلاحقها في كتب الجغرافيا، وفارس الطاولة المستديرة في داخلها، وهو سرّ الكأس الذهبية في لوحة المشاء الأخير معها.

وحين يختلفان، يؤرقهما السهر الطويل، في انتظار أن ينتهي الذي ما كان يجب أن يكون.

همنذ بدأ الغياب والغد لا يأتي، وهي لم تنتظر الغد، فمن لا ينام، لا يأتيه الغد، وكأنه يسرق يوماً زائداً من الحياة، ينتزع الوقت من الوقت، ليهبها أكثر، حباً في النهاية، أو ربما تمسكاً أكثر بالأمل.

لكن...

ما هائلة يوم زائد في الحياة وهي تشعر للحظات أن وجودها من دونه في الحياة زائد، فليست الحياة في كل أساليبها ومستوياتها، سوى سقوط في بئر، ومن ثم محاولة الخروج منه، وكل ما يفعله البشر ليس إلا علاجاً لخطأ وجودهم، أو محاولة إثبات أن وجودهم لم يكن خطأ، لذلك يحاولون تجميل وجودهم بالنجاح.

أي نجاح؟... لا يدري، ولا هي تدري، لكن هي محاولات، يحاولون التشبث بالأشياء التي تُشعرهم بالأمان، كالحب مثلاً، حتى يظلوا لحياتهم شيئاً يستحق أن يكونوا موجودين لأجله.

فالحب أعظم اختراع إنساني، هو أعظم من الإنسان ذاته، لأن الإنسان في الغالب هو من يفسد الحب، ولم يحدث مرة أن أفسد الحب إنساناً، هو دائماً - وفي التاريخ كله - أطيّب وأذكى منه مع أنه خالفه ومبدعه.

هذا الشعور باختصار هو أساس الوجود.

الحب، هو الإحساس الذي يعجز الإنسان عن وصفه، والجواب الذي لا يجده لتفسير حالة يعيشها دون أن يكون هناك سؤال.

أن تصبح روحه التي يتفهمها دون أن يجد مبرراً للتفهم، شيئاً آخر أكثر من الحياة.

الحب: أن لا تسمح له بأن يفادها، أو ينسحب، أو يرحل، لأنها لن تسمح له بأن يسرق نفسه منها، لأن مجرد فكرة تروّ في بالها بأن أحداً يمكنه أن يأخذها منها هي فكرة مستحيلة، فكيف من الممكن أن تسمح له ذاته بأن يأخذ نفسه منها، كيف يستطيع أن ينتزع نفسه من داخلها، أن يمحو صورته المجنونة من ذاكرتها.

الحب: هو أن يمجّز أن يكون الحب حالة من التنب، حالة تفوق التنب،

الحب هدالية عالية تصبّق كل صلاة، كل نشاط في الحياة أو لأجلها، لذلك يُحبها.

هو المسافات التي تنبّه الذي أملت بلا حدود، والرغبة في الركوع بخشوع، ويبحث في الذكريات. هو الأمنيات، وكساء من عراء الإحباط اليومي، وروتين الوظيفة، ولذة الحضور.

يحبها... وهي موجود لأجل ذلك.

وهي تردد دائماً:

أحبك، وهذا يكفي لوجودي.

من شروع في القراءة إلى أقصى درجات الذاتية.. لأنني حينئذ ساكون في أقصى درجات الموضوعية تلك التي ينظر إليها كثير من الباحثين نظرة افتتان وتقديس، وينظرون إلى الذاتية نظرة منكرة ونافرة. هيقننا أن الذاتية في أكمل صورها.. وأصدق هيئتها.. وأتم ممانيتها هي التي تجعلنا نرى "الموضوع" في أنصع موضوعيته.. وأدق استقلاليته.. وأتم وحدته.. لأن أصدق من يبصر الزهرة من حيث هي "موضوع" هو عاشقها، وهو في الآن نفسه أبعد مدركها عن الموضوعية.. وأقرب مقربيها إلى الذاتية بما هي ذاتية ناضجة تكون عند الباحث العلمي عندما يعرف لكل شيء في منهج العلم وأسلوبه؛ قدره وقدرته، مداه وحدوده، نقصه وقوته، سواء أكان في جانب الموضوعية أم في جانب الذاتية، عندئذ يتلاقى ما هو ذاتي مع ما هو موضوعي فتكون الذاتية الناضجة، أو البصيرة العلمية (٣)

• عمر:

هذا مفتاح أردناه لتكون على بينة مما هو ذاتي فيها وما هو موضوعي مستقل عنا، فلا تتداخل الظلال والأبعاد، وبداية البدايات أن عيسى الشيخ حسن تناولته أكثر من مرة حيث تحدثت عن شعره في أمسية ثقافية، ونشرت عن ذكرياتنا (٤).

هاز الشاعر عن ديوانه الأول "أناشييد مبللة بالهزن" بجائزة عبد الوهاب البياتي الشعرية عام ١٩٩٨، ثم هاز بعد ذلك بجائزة الشارقة للإبداع الشعري عام ٢٠٠٢ عن ديوانه الثاني "يا جبال أوبي معه". وفي القراءة الحالية سنتمتع على منهج تحليل المضمون للمصوص الشعرية في ديوان "أناشييد مبللة بالهزن" ومقارنته بما أتبع مرزفته من السيرة الذاتية

الشعر بديلاً عن السيرة الذاتية "فخ ديوان أناشييد مبللة بالهزن" إ. عيسى الشيخ حسن "قراءة نفسية"

د. خالد محمد عبد الغني *

"كل كاتب أتى ليقول شيئاً واحداً يعينه..
وهو غائباً ما يقوله في أول إنتاج له،
ثم يبلوره،
ويفسره،
ويؤكده،

ويعيد اكتشافه في جميع
ما يتلو من إنتاج" (١)

أما نزل:

إن تاريخ الإنسان والنفس يمرج بالذاتية.. يبتعد.. يقترب من الموضوعية، لكنه أداً يستحيل أن يتخطى شطآنها - ذاك إلى بلغها - إلى الإبحار في خضمها.. الأمر الذي يذكّرنا بمباراة رولك "الشجرة التي تسيطر على الذات تمنح نفسها الشكل الذي يزيل مخاطر الريح". فلو أضفنا إلى ذلك أن ما يصدر عن الشعور ليس غير علم بنتائج الجهل.. فربما كان هذا وعياً بذاتية تحاول أن تتخطى المألوف. (٢)

لذا.. ذاتي أنا هيما سابقوم به



لحياة الشاعر من خلال مقابلات كثيرة معه، ومن خلال ندائاته الطليقة Free Association في أضافها.

ملخص السيرة الذاتية:

من مواليد القامشلي بشمال سوريا في عام ١٩٦٥م درس الأدب العربي بجامعة حلب، يعمل مدرساً للغة العربية، عاش طفولة عادية لفتته آيات المذاهب قبل آيات الرحمة، عمل أبوه محفظاً للقرآن الكريم، وهو - الأب - من اتباع الطريقة الصوفية، تولى الشاعر في هذا الجو الصوفي منذ الصغر، أحب القراءة والكتابة ولعب كرة القدم التي أثرت سلبياً على الإنجاز الدراسي لديه فحل على ديوان المعلمين ثم على المؤهل الجامعي فيما بعد، تزوج مبكراً في الثامنة عشرة تقريباً من عمره، وتوفي زوجته بعد صراع طويل مع مرض عضال، وهو في فترته للعمل بقصر، كان الأب يفتن كثيراً عن البيت بسبب العمل بعيداً عن القرية، وتوفي الأب وهجر الشاعر السابعة عشرة تقريباً فتولت الأم رعاية الأسرة، كان الأب متزوجاً قبل الزوجة الثانية - أم الشاعر - وله أخوة من أبيه كانوا يكدون له كثيراً فيما مضى، لم يعرف الشاعر الأثنى كونها موضوعاً للحب إلا في المراهقة ولكنها المعرفة التي تجعله يشاها، ولم ذلك ما دفع به إلى قصيدة التصوف التي يبرج فيها إلى العشق مستتراً بلغة التصوف، خاصة وأن الفتاة الأولى التي أعجب بها في تلك الفترة قد ضربه أبوه أمامها في موقف ما نصبب أن آثاره بقيت معه زمناً حيث عدم القدرة على البرح لأي أنثى فيما بعد.

وقبل الشروع في القراءة التحليلية النفسية؛ لماذا هذا الشاعر تحديداً؟ لماذا نحاول الاقتراب من علة اللاوعي والشعري؟ ولعل ما كتبه أحد النقاد عنه يصلح أن يكون إجابة عن السؤال حيث أن شمره تدخل فيه "قصيدة المائل" التي ترويه الذات الشاعرة في صميم القصيدة السبرذالية، إذ تتمركز الذات الشاعرة حول أنوثتها وتفتن بالقتل ذاته على الماحول المائلي "الأب / الأم / الأخوة...." لتحكي سيرتها وميراثها،

الحزن في هذا الديوان يعد جزءاً من شخصية الشاعر ويعكس ميله إلى الكتابة

انطلاقاً من رؤية واقعية مشحونة برؤيا تضيئية ترتفع إلى بناء قصيدة سبرذالية لها / لهم. فينتج الشاعر إلى هذا الفضاء بروح ذاتية شعرية سردية توافقة إلى التفاصيل السبرذالية "المائلية"، ويرسم صوراً وحكايات تباور مشهداً شعرياً يخضع على نحو أساس لتجليات القصيدة السبرذالية ومخالفاتها المكتفة بالمعاطلة والانفعال معاً (٥)

الدلالة النفسية لسيرة أفرت:

الحزن في هذا الديوان يعد جزءاً من شخصية الشاعر، يعكس ميله إلى الكتابة Depression، وهو شعور شائع في كل قصائد الديوان كما سنلاحظ لاحقاً، والكتابة هي حالة وجدانية سببها ألم معنوي، وتتجلى بتسول في شمس الوجه ويحلم في الوظائف الجهرية، وانطواء على الذات (٦) ولقد وضع ذلك من عنوان الديوان الذي يوحى بأننا سنطالع أغانيه حزينة، ونذكر شاعرنا أنه كان نحيل الهدن، وضيف البنية الجسمية يعيل إلى التشعوب هوذا وكان الحالة الجسمية له تتفق تماماً مع ما ورد في التراث النفسي لتعريف الحزن.

هناك قصيدتان في الديوان تحملان لقب الحزن، هما أغنية حزينة وشعر إلى أن الأغنية التي نريدها ونهواها ستكون حزينة مليئة بالشجن والاسى، وفي الانتظار والحزن" وهنا نلمح أن الشاعر هالق من الفد والمستقبل، الذي يمج بتيارته وانكسارته على شخصيته حين يقرن الانتظار بالحزن، وهو نفسه

يقدر أنه ما كان ليكتب القصيدة إلا متأثراً بمناع الشعر في الثمانينيات، ثم لم يلبث أن وجد صوته الشعري المعبر عن الفات بأقصى درجات التعبير، وقد يعد ذلك أحد مبررات القلق لديه.

كما نلاحظ ورود ذكر كلمة الحزن الشتن وعشرين مرة في مواضع مختلفة تكاد تشمل كل قصائد الديوان: أمي حين تلامس حزني، والليلة يحتاج الحزن العبد، تتأملت من حزن أمي،

أشد وثاق الحروف لأطلق حزني، واد من أحزانه، تخيم دهموسي وتسطر حزناً على لحظة غلابة، دفتر الشاعر المرتدي حزنه، تقدم ورداً تحزن اليتماس، أذوب كشمع المساء الحزين، ليتها تشرق في البهال كما حزان جديدة،

تستريح الحزن أحياناً، ثم تسعد آخر المحيط بأحزان القصيدة،

فهلوا جثة الوقت بأحزان الأميرة، تحار الكتابة في رسم أنثى تلون حزن الميالي الكثيفة،

يجفف أحزانه العابرة، هذا الشاعر يتخلص عن أجندة الطير ويباع حزنه،

فتنزل على حزنه حفنة من كلام، إذ تفصل أحزان الواقع في ذات هتاء، نحتمي الحزن على جسر التعب، ضيق الأحزان في ذاي العنبر،

إذا أفرغت أحزاني، وأنا... أفرؤني... اتكولي... علي أمصع من ويحه العالم بعض الأحرار (٧).

تتأمل: أكل هذا الحزن يصعله الشاعر في أصعافه؟ ثم يتجلى أمامنا أن الشاعر قد أخرج ما في نفسه من حزن عن طريق آلية التداوي الطليق، والتي استخدم فيها لغة خاصة هي شعره، ولذا فطردنا لشعره أنه نوع من التداوي الطليق كما في العلاج بالتحويل النفسي، ولكن ماذا بعد ذلك التداوي



كان هذا التماس في أغلبية قد تم توظيفه لخدمة البناء النفسي للشاعر إذ يقول: " أدري أن قطوكله دائية " فقد تم توظيف هذا التماس لبيان المعجز عن قطف الصنوبر بعد انحسار الثوب عنه فيقول: " لكن بدني مقيدتان " وفي ذلك إشارة إلى صعوبة نيل إشباع ما يريده، في ظل ظروف اجتماعية محددة. ولعل الدلالة تكتمل في قرامتنا لقصيدة وجع حيث نستعين بما أتاه المنهج الكيفي في دراسة الحالة النفسية حين يهتم بتفكير الوقائع وتكاملها لا برسدها (١٣).

ويقول: " وإن رأيت طوهنا فلا تذهب إلى جبل / ولا تفرق " . ويقول تعالى: قال سامي إلى جبل يعصمني من الماء قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحمه وحال بينهما الموضع فكان من التفرق (هود آية ٤٢). وهنا يستشهد بالصورة القرآنية مغايرة لما ترمز إليه حيث يقرر المقاومة لطوفان العاصف على الحياة والنجاة دون اللجوء إلى الجبل، وهنا تكون الوصية لكل الناس لكي يهيوا أباد.

ويقول: " يطوف من حولها الزائرون جميعاً.. على ضامر وجبال " ويستشهد هنا بالصورة القرآنية والمفردات نفسها حول الحج، يقول تعالى: " وأذن في الناس بالحج يأتوك رجالاً وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق (الحج: آية ٢٧)، لينتقد الخلافات القائمة حول القصيدة الشعرية العمودية وبعض الأشكال الأخرى الجديدة، وربما يدل أن حالة القديس لشكل القصيدة العمودية يجب أن تتغير فيوظف تلك الصور بما يفسط ذاته لأنه وقد كان يعيش صراعاً حول أي أنواع القصيدة يكتب وأي التيارات يتكبح وما هو ممن يكتبون قصيدة التضيعة الحرة فينتصر لها أخيراً.

وفي قصيدة المريد يقول:
وقال لي:

إن جاءك الإعصار في الضحى
في ليالك البهيم ان سجي
فلنرحل وصل (١٤).

وذلك استناداً لقوله تعالى: " والضحى
× الليل إذا سجي × ما ودعك ربك

الرؤيا تشير إلى الحلم ولكن في طبيقاتها العميقة تشير إلى ما قد يخالف الفهم الضرويدي للأحلام

والرؤيا كما هي لدى الشاعر حال من أحوال التصوف والارتقاء الروحي، وفي أفق من ذلك أنها كانت إحدى لزوميات النبي يوسف وبها تبدأ قصته كما هي القرآن: " إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين " (يوسف: آية ٤).

من هنا سيكون تكرار الرؤيا لدى الشاعر مؤكداً لتوحده اللاشعوري مع النبي يوسف، كما سترى لاحقاً وكأنه يقول لنا إن رؤاه تلك ستعيد اكتشاف صورة الأب لديه وتجهزه لمقابلته كما حدث مع النبي يوسف - سنلاحظ ذلك اللقاء في الديوان الثاني للشاعر وبهذا فقد تم توظيف الرؤيا نفسها لخدمة اللاشعور.

الدلالة النفسية للتماس مع القرآن الكريم:

الاستشهاد بالقرآن الكريم والتماس معه جاء على صور ثلاث: الأولى تكرار المفردات القرآنية ذاتها، والثانية ذكر مقاطع من الآيات، والثالثة ذكر الصورة الكلية التي تتكلم عنها آية محددة أو مجموعة من الآيات.

ويمكن لنا هذا التماس على هذا النحو السابق تلك النشأة المرتبطة بالقرآن عبر التلاوة والحفظ اللذين عاشهما الشاعر في طفولته التقليدية المحافظة المرتبطة بالمكان الذي يجتمع ما بين الريف والصحرَاء - القامشلي بأقصى الشمال الشرقي لموريا - وإن

الطريق مسجود الاجابة في القصيدة قبل الأخيرة حيث يقرر فيها بقوله: " أتذا أفرغت أحزاني، أي قلت مستديماتي لكم أيها القراء الذين هم منه منذ البداية كما يقرر ذلك أحد نقاد (٨)، " واتاني آخر قصيدة في الديوان لتكشف لنا أن وظيفة التماسي الطيق الذي تم خلال القصائد السابقة مهدت إلى إزالة الأحزان عن العالم فيقول: " علي أمصح عن وجه العالم بعض الأحزان " . وهنا نكتشف استخدامه ليكانيزم دفاعي هو الاستمساك Integration لكل أحزان العالم ومسؤوليته عن محاولة إزالة بعضها على الأقل ما لم تكن كلها.

الدلالة النفسية للرؤيا:

الرؤيا تشير إلى الحلم ولكن في طبيقاتها العميقة تشير إلى ما قد يخالف الفهم الضرويدي للأحلام باعتبارها تحقيقاً لربغية (٩). ولكنها قد تكون منبهة عن بعض المستقبل واستمصاراً بها سيأتي (١٠). ولعل ذلك ما يفسر ما أحلام الأنبياء والصالحين وغيرهم كما في حلم فرعون والنبي يوسف والنبي إبراهيم، ولعلنا في دراستنا عن الحرايش أومضنا تلك الدلالة لأحلام عاشور الناجي المتصلة بالتنبؤ بكيفية النجاة من الموت وتأتي معجزة عاشور عن طريق الحلم - والحلم هي إحدى دلالاته ما هو إلا شكل من أشكال الروحي الذي تم مع إبراهيم ويوسف - الذي رأى فيه الشيخ عفرة يأسره بالخروج من الحارة فيستجيب ويدعو أهل الحارة وأسرته للخروج معه فيرفضون: " نام ساعتين، رأى الشيخ عفرة زيدان، هرع نحوه مجذوبا بالأشواق. كلما تقدم خطوة سبق الشيخ خطواته. هكذا اخترقا المر والترقاء نحو الخلاه والنجيل. وناداه أعصافه ولكن الصوت في حلقه انكتم، فقال بجذبة غير متوقفة: علينا أن نهجر الحارة بلا تردد. فرمقته غير مصدقة فعاد يقول: بلا تردد. فتسابقت مقطعية: ماذا حملت يا رجلاً أبي عفرة أراني الطريق... إلى أين؟ إلى الخلاه والنجيل. الموت حق والمقاومة حق. ولكنك تهرب. من الهرب ما هو مقاومة (١١) .. أليس الحلم ما ذكره القرآن نفسه حول كيفية نجاة موسى عليه السلام (١٢).

تشرّف روح الغريب على دفتر من حطام" (١٦).

والقميص كان العلامة على حياة يوسف بعد ظن أخوته بموته حين جاؤوا به إلى أبيه يعقوب وكان وسيلة لشفاء الأب، وهو في الوقت نفسه كان العلامة والدليل على موته عندما جاء إخوته عليه بدم كذب ليقولوا إن الذئب أكله. وفي القصيدة يشير الشاعر إلى الدلالة الأولى وهي إشارة الحياة. وليس يبعد أن الغريب هو الشاعر الذي ستعود إليه تقسم من غربتها، كما عاد يوسف من غربته أيضاً بدلالة القمصين على وجه أبيه. ويأتي تماشاً آخر مع صورة- وليست سورة - قرآنية في نفس قصيدة يوسف فيقول:

" ما بال الأقدام تراود هذا الشارع عن شاعره
فتتارده حتى الحلم
ما بال الأيام تراود هذا الشاعر عن شاعره" (١٧).

ولذلك اقتباساً من قوله تعالى: " وقال نسوة في المدينة امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسها قد شفها بها إننا لفرأها في ضلال مين" (سورة يوسف: أية ٢٠). وهذا توحد مع يوسف أيضاً، وفي قصيدة "نشيد" يقول:

" من يدفع ثمن الرؤيا
أه وكيف سيأكلك الذئب...
يا يوسف
إن صغافاً بعد صحاف
قد مرت
والرؤيا في ثقب الباب" (١٨).

وهنا نؤكد من أن الشاعر متوحد مع النبي يوسف في قصة طفولته وشبابه ورجولته، وتلاحظ أن الشاعر قد عبر في طول الديوان عن هذا التوحد التلاشموري، ولكنه في المرة الأخيرة التي يأتي فيها ذكر يوسف نراه قد كثف عن ذلك صراحة كما رأينا. ويكشف ذلك التدريج في ذكر رموز تشير إلى يوسف

وهنا يقول تعالى: " وإن يؤمن البيوت ليبيت المنكبت" (سورة المنكبت: أية ٢٩)، والشاعر يشبه الدنيا بهواء التي تمتلك الفتنة ولكنها فتنة هشة ضعيفة. وقوله تعالى: "ومن شر غاسق إذا وقب" x ومن شر التفاللات في المقد" (سورة الفلق) يفسرها - الدنيا - أكثر بأنها تمتد الشر والقتل في الليل لكي يموت الإنسان. وهنا استعار الشاعر ضعف الفتنة وخطورة الدنيا.

• أتورمه بالتيه يورته

ويقول لأول مرة وبطريقة مستترة هوذا - ولسوف نمطي هذه الفكرة جهها في الديوان الثاني لأنها أكثر وضوحاً في قصائده -: " النبي أدخل السجن، وهو يقصد هنا النبي يوسف عليه السلام والمتتبع للقصيدة " في الانتظار والحزن" سيجد أن هذا المقطع موضوع في مكانه يتمسك يفرضه البناء النفسي للشاعر ولعلنا الضرورة الفنية إذ يحاول إخفاء الخوض النفسي مع يوسف فقهرته الرغبة بذلك المقطع. وفي قصيدة الغريب يقول:

" صباحاً هدياً / قميصاً من الأغنيات الحنون

وما قلّ " (سورة الضحى) وقوله: " إننا اعطيناك الكوثر" فصل لربك وانحر " (سورة الكوثر). وهنا كان القرآن تخفيفاً لنفس الرسول لما يقوله المشركون ولما يفعلونه من أذى وتصمية لنفسه عما يلاقه من عنثهم. ويكون الشاعر بذلك قد قصد لا شعورياً استحضار تلك الصورة في هذا المقام باعتبار أن تلك وصايا معلمه له وهو في حال التصوف، لكي يخفف عنه مواجده وآلامه ووحشته في ليله الطويل الذي يحدث فيه الإغمصان. وهو ليل الشتاء وما فيه من وحشة للحرمان، وكان شيخه يسري عن نفسه هو أيضاً كما حدث مع الرسول (ص).

ويقول: " حواء تجنّو عند بابها
محاطة بالورد والنضيد
وسرها الجائع أوهى من خيوط المنكبت
وأنها تفتت من سوميها في جمرة العقد
في غاسق لكي تموت" (١٥)



علاقة هدية بالألم؛ لملها بقايا الموقف الأدبي حيث عشق ألم وكرامية الأب من جانب الطفل الذكر (٢٣)، عن طريق الإهداء وكان على النحو التالي:

"إلى نشيد الإنسانية الخالد: أمي".
وفي القصيدة الأولى بيان يقول:
"أمي حين تلامس حزني
وتفتش في روحي عن لكسة".

وكان أمه قادرة على معرفة ما يلم به من حزن، وتستطيع اكتشاف مصادر ألمه.

وفي قصيدة أثنية للطفة الأخرى يقول:

"تناست من حزن أمي
وقلت القروني" (٢٤).

وكانه يريد أن يؤكد وراثته للحزن من حزن أمه وربما توحد لاشعورياً بها، ولعل ذلك تتلوه بالألم التي تتدب في رعاية الأبناء ومساعدة الأب الذي يغبى كثيراً، والتي تحملت رعايتهم بعد رحيله المبكر منها.

وفي قصيدة الغريب يقول:
"ينام على دكة من تعب
يجفف أحزانه العابره
ويربو إليها كأم وأب
وفي قصيدة سؤال يقول:
"والشقاء انتحب
دامياً ذا أين
أي أم وأب"

ييهتان الحنين" (٢٥).

وهنا يتضح التأكيد على مكانة الأم إذ يجعلها مقدمة على الأب ولعله في ذلك متأثر بالحديث النبوي الغائل: من أحب الناس بحسن صحبتي قال أمك قال ثم من قال أمك قال ثم من قال أمك قال ثم من قال أبوك. ولا نرى ذلك حقيقياً وإن ادعاه الشاعر خلال المبالغات وتداييعه الطليقة بل هي مقدمة على الأب لعدم حل الموقف الأدبي الذي يشير إلى تعلق الطفل الذكر بالألم وكراميته لمناصته الطفل في حب الألم.

قالوا لأيوب "جفاك الإله"
فقال لا يجفو
من شد الإيمان
لا قبضته ترخي
ولا أجهته تنفق

قالوا له "والداء من ذا رماه"
في جسمك الواهي (٢٦).

التكوس:

يعد التكوس إحدى الآليات النفسية التي تكشف عن المعاناة النفسية لدى الإنسان، ونستدل على ذلك التكوس من القصيدة الأولى "بيان" التي يقول فيها:

"وانا...

أه من ولد أهمل درسه"

وفي قصيدة أخرى:

"إن مشيتنا نحوها سنبلة،
أو أثنية
رندتها الريح في إذن الوثن" (٢٧).

وهذا التكوس يهدف لوجود حالة الحزن الدائمة لدى الشاعر، مما يدلنا على أن الطفولة لديه لم تكن ميمرة أو سهلة؛ بل كانت ذات أثر واضح في شخصيته، وسيكون ذلك في أوضح صورة في الديوان الثاني أيضاً.

الملازمة بالألم:

من أول صفحات الديوان يطلنا

يعد التكوس إحدى
الآليات النفسية
التي تكشف عن
المعاناة النفسية
لدى الإنسان كما
هي القصيدة
الأولى من الديوان

إلى اتفاق في الآلية التي استخدمها حين عبر عن الحزن طوال الديوان لينكس في القصيدة الأخيرة إجابة عن لماذا كل هذا الحزن؟ يقول: "علي أسمع عن وجه العالم بعض الأحزان" (١٩).

ليعلم في الديوان الثاني توحده للاشموري بالنبوي يوسف الصديق، فيذكر في كل قصائد الديوان تلك مفردات قصة يوسف كما جاءت في القرآن. ويتأكد ما نذهب إليه عندما يقرر الشاعر أنه من أم ثانية وأنه أثير لدى أبويه وقد ناله بعض كيد من إخوانه الذين من زوجة أبيه خلال أيام الطفولة والصبا.

وليس توحده الشاعر بيوسف بدءاً هام به لاشعورياً لأن اتفاقاً يجمع بين الشخصيتين، فاسم يوسف في القرآن يشترك في المعنى إذا نطق في أغلب اللهجات العامية حيث يقرأ هكذا: (يوسف) وهنا يشير إلى الأسف والحزن، كما أن قصة النبي يوسف مثله الحزن والأسف فيقول تعالى: "وتولى عنهم وقال يا أسمي على يوسف وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم" (سورة يوسف: ٨٤). ومن هنا يكون التقاطع بين الشخصيتين لما فيهما من إحساس بالحزن ويتفق ذلك تماماً مع عنوان الديوان، وما قالت به لجنة تحكيم جائزة البيئاتي، إذ تقول في مبررات منحه الجائزة: "محاولة أخرى في معاودة نشيد الإنسان الخالد: الحزن بلغة بسيطة لا تصرف في أوهم الاكتشاف بل تطوي على دلالات واضحة تكشف بها عن إرغاصات الروح بإيقاعات يقارب بها صوت الشاعر أصوات أشباه العالم" (٢٠). تماماً كما ظهر في شعر بندر شاكر السياب في مرحلة مرضه الأخير حيث برزت شخصية النبي أيوب إذ يقول القرآن: "وأيوب إذ نادى ربه أني مسني الضر وأنت أرحم الرحمن، فاستجبنا له فكشفنا ما به من ضر وآتيناه أهله ومثلهم معهم رحمة من عندنا وذكرى للعابدين" (الأنبياء: آية ٨٢ و٨٤). ويسمى السياب عشراً من قصائد ديوانه "منزل الأضنان" "بشر أيوب" بجانب قصيدة أخرى هي الديوان بعنوان "قالوا لأيوب" "فالسباب هنا يلتقي مع النبي أيوب في كثير من العبارات والنسب التالي من قصيدة "قالوا لأيوب":

الديوان الثاني من الديوان



وأخيراً - نؤكد ما ذهبنا إليه سابقاً - وكأنه يمانب الأم التي توجد بحزنها باعتبارها ابناً الأكبر والأخبر لديها، فيقول إذ يقرر واقعاً حدث في الأسرة وهو سفر أخيه لدراسة الطب في روسيا وذلك في القصيدة الأخيرة (بيان متأخر):

"والآن
لم يتبق من قراشي إلا اثنان،
أسي تركنتي
كي تنسج حبات الدمع
فميصاً..."

المكاليب أخي
الغريب اللذي
حتى الإدمان (٢٦).

ونرى أنه خشي من تحول تلق
الأم به إلى أخيه فيصبح الأخ المسافر
والغريب (يوسف) جديداً يرتدي قميصاً
منسجاً من دموع الأم، ولم يَفْضَمُوه
تجاه الأم بأنها تخلت عنه يتجلى في ردِّ
فعل معاكس Reaction Formation حيث
يكون إهداء الديوان للأُم الحزينة: "إلى
نشيد الانسانية الخالد أسي" وأنشيد
مبللة بالحزن هما بالتالي بنشيد الخالد
والأعظم ألا يكون مليئاً بالحزن.

الأب المزمج / الفاكه:

يتكرن قيام الشاعر بإقصاء الأب
من علاقة ثلاثية تضم (الشاعر / الأم
/ الأب) بلعبة الحضور والغياب التي كان
يلعبها حفيد شرويد، عندما كان يقذف
ببكرة الضحك ويغفها ثم يحضرها
ويقول مبتهجاً إنها جاءت وذلك لمواجهة
غياب الأب (٢٧). وقد يكون مما ذكر ذلك
الشعور أن الأب كان كثير الغياب والذي
لم يأت أي ذكر له في هذا الديوان. وإن
كان سيأتي هونا في الديوان الثاني.
وعندما جاء ذكر الأب في هذا الديوان
كان على النحو التالي،
"واشتاق انتحب
دامياً ذا أذن
أي أم وأب.
ييعشان الحنين (٢٨).

شبي هذا الديوان قصيدتان هما دلالة على تجربة صوفية يبدو أن الشاعر قد عاشها يوماً

ولنلاحظ كيف ذكر الأب في شكل
استهتام يفيد التسلية، وغير معرف بال
التعريف. وفي الجلسات التحليلية يؤكد
على أنه لم يقصد الأب الحقيقي فعلاً
في هذا المقطع مما أكد ما توصلنا إليه
في هذا الجانب.

إن الشاعر هو يوسف الجميل، صورة
أبيه الشابة، والذي ربما يتحقق ميلاده
الجديد عبر غرضه في عمق هذه
الظلمة. هالتني يوسف تركه أبوه، فأخذ
إخوته إلى الحب، ثم عاد إليه الأب
والتي به بعد رحلة سمي طويل، وتحقق
حلم الشاعر بقاء أبيه الذي سيأتي ذكره
في الديوان الثاني (٢٩)، ولعل هذا كان
دافماً وراء سيطرة مفردة الرؤيا في
الديوان وكأنها إرهاب بقاء سيحقق
فيما هو هادم من الأيام.

لزوجة / رتيبة المرب:

تستطيع بيان دور الزوجة التي يذكرها
الشاعر في قصيدتين هما (بيان، وبيان
متأخر) وعندما نطالع هذين الموضعين
تجدنا أمام القصيدة الأولى والأخيرة
هني الأولى يقول ورفيقة درسي... حين
تفاجئني خلسة. وفي الأخيرة يقول:
ورفيقة درسي يفلها عني المرض الدائم
والأفراص... ولم يتبق منها إلا الذكرى
والمينان (٣٠). وكأنها كانت معه في
بداية الرحلة - رحلة الحياة - ولكنها
انصرفت عنه منتفلة بمرضها الدائم،
ومن ثم شابت عن الديوان باعتباره
قصيدة الذات وسيرتها، وبما أنها غابت
عن الذات فقد غابت عن الديوان.

التجربة والصوفية:

في هذا الديوان قصيدتين نقف
عندما لما هما من دلالة على تجربة
صوفية يبدو أن الشاعر قد عاشها يوماً
حيث يعبر عن أدق خصوصيات هذه
التجربة. ونذهب إلى أن تلك التجربة
الصوفية قد مهدت لها في قلب الشاعر
حالة عشق بغير مثال ربما كانت في صباه
أو في يفاعته الأولى ولربما هيئت نفسه
لتلقي تلك التجربة، فكما هو معروف لدى
المصوفة قوالم اذهب واعشق واهجر
أنشد تستحق أن ترتدي خرقه التصوف،
بالإضافة إلى أن الشاعر في اسم أبيه
شيلي ما يوحي بذلك حيث أن شيلي كان
صديق الحلاج وتلميذ، ويذكر أنه لما مات
الحلاج ذهب إلى قبره وأنشد يقول: سرنا
معا على الطريق صاحبين أنت سيق...
تقت للرجوع ما أنت قد رجعت... أعطيك
بعض ما أعطيت... وألقى على قبره
وزاد (٣١). ولم يَفْضَمُوه أحد المصوفة
الذين يموتهم أنشأت القرية له ضريحاً،
ولا شك أن الشاعر كان قد عاش مع أبيه
ذلك قاصداً أو غير قاصد. وفي قصيدة
فاتحة وكأنه يقول هذه هي البداية لما
سيأتي في هذا الجانب إذ يقول:

"في باب الرؤيا أوقفني شيعي
يا صيد الله... (٣٢)
.....

وفي قصيدة المريد يعبر بقوله:
وقال لي معلمي... (٣٣).

ونذهب إلى أن تجربة التصوف كانت
فاتحة عليه بأشياء كثيرة لم يذكرها
صراحة أو فاتحة عليه بحال العق
والتصوف... الخ
وتحمل قصيدة "المرب - عدد
من الإشارات التي تحول على الفضاء
الصوفي الذي يضيح بالرؤى الكاشفة
للكون الشعري من خلال عملية اتصال
بين الصوفي (المعلم) والصوفي (المريد)
الذي يتلقى وصايا معلمه،
وقال لي معلمي:
(وعندما تكن شارقاً بماء الحال يا
بني

• اللوات ودلالاته النفسية:

إن تحديد اللون يوحي بالصدق في الحكم وفي معاورة الأشياء وفي إحياء التجربة الشعرية ثم استحيائها والعيش فيها، ولأن اللون لا يأتي لوظيفة زخرفية جمالية محضة، بل لهدف نفسي يثري التجربة والمعنى. (٣٧).

وبالإضافة لذلك يكشف اللون عن البناء النفسي لشخصية الشاعر. ولقد عرض سكايا Schae للمديد من الدلالات الرمزية الخاصة بالألوان، والتي نشأت عن عدد من البحوث أجريت بين عامي ١٩٢٥م - ١٩٦١م، وأعطت أن: اللون الأحمر أشار إلى السعادة والراحة والفرح والداخلي والإشارة والحرارة والانفعال والحب والمعدن والكرامة والتعصب والقوة؛ واللون البرتقالي أشار إلى الإحساس بالسعادة والحرارة والتمساة والتوتر والسفوف والبهجة والسرور والرشاقة، واللون الأصفر أشار إلى الإشارة والغيرة والتعصب والبهجة والسعادة، واللون الأخضر أشار إلى التحكم والانفعال والفتوة والهدوء والسلام والانتعاش والمرضى والشباب، واللون الأزرق أشار إلى الوفاء والحزن والبرد والبرقية هي التحكم والأمن والراحة والقوة والعمق والسرور، واللون الأرجواني أشار إلى الاكتئاب والتشامخ والرفض والحزن والسمق والشباب والتمامة، أما اللون الأسود فقد رمز إلى الحزن والخوف والقلق والرفض والاكتئاب والتفكير والعمق والشيوخوخة والبطالة والتمساة والتعصب، واللون الأبيض يرمز إلى النقاء والفرح والهدوء والشجاعة والبهجة والسلام والأمن، واللون البني إلى الحزن والرفض والأمن والراحه (٣٨).

وتأتي الألوان لدى الشاعر في أغلب ذكرها بطرق غير مباشرة كما يلي:

الليل = الأسود والفجر = الأبيض
ونجوم الليل = الأحمر والسماء = الأزرق
والشفاة = الأحمر والشجر = الأخضر
والدم = الأحمر والتراب = لا لون والماء = لا لون والجمرة = الأحمر والشمع = الأبيض وجهر الكتابة = الأسود والنار =

المضو النكروي Phallus الموضوع زينة على الحائط والمهل بلا استخدام وبلا وظيفة، وفي الوقت نفسه إشارة إلى قوتنا التي جملناها وحوّلناها إلى جيوش وأسلحة نردان بها في المناسبات القومية.

"نائم، يحتفي بالصور"

عاجز يشكو العنة Impotence وغير قادر على الفعل، يكتفي بالصور والاستمتاع بالنظر - النظرية Sceptophilia - والتخيل Imaginer.

"كلما دأبت خصره موجة من مخار"

إشارة إلى معاورة إثارة لكي ينتفض بالتفصيل Acting out بدلا من المجز والممكن.

"غاب في دمه والنظر"

إحساس وشعور بالوهن والضعف، وقلة الحيلة والمجز يدفعه للبقاء والحزن والانتظار بل والانكسار فما أصعب أن يبكي الرجال.

"هارساً من بلاد النهار"

وبهذا نعتبر أن هذه القصيدة انتقاد بالغ الدلالة للمجز العربي أمام العدو الخارجي.

إن تحديد اللون
يوحي
بالصدق
في الحكم
وفي
معاورة الأشياء
وفي إحياء
التجربة الشعرية

عليك أن تطل من بعيد
كي تشكك الرؤيا شداً في القادم
الجديد
وقال لي:
(إن صرت الرؤيا عليك هي شيا
عاشق
يهيم في الشهاب والجمال
فادع له بالعشق يستزد
فإنه ما جاس في كلوسها
(لا بقايا أدمع المريد)

إن مصطلح "قصيدة الرؤيا" ينطبق على هذه القصيدة الشبيهة بالحسن الصوفي، وهي - بالتاكيد - رؤيا جوانية مشحونة بفعل ذلك بالحسن، وقوة الحلم، وطاقة الشعر: تلك الطاقة الفياضة الخالقة التي تتجاوز سطح المرئيات، وكياناتها الحسية، لتتغمر وإياها هي عملية خلق بارعة شديدة الرغبة والجمال.

والرؤيا هنا لا تعني بالوصف الخارجي وإنما هي "فعل اكتشاف وكشف للذات، فعل احتواء تهيوي للإنساني العام".

وجو القصيدة لا يخلو من حزن شفيف، ولكنه حزن خاص بالصوفي العاشق الذي يملأ كلوس الرؤيا ببهايا أدمه وقصيدة "الغريب" تقع أمام القارئ "باباً من الوجد والتكرير"، وتجنهد "هي رسم أنثى / تكون حزن الليالي الكثيرة (٣٩)".

• الرمزية الجنسية في دلالة "سيف عائلتها بالعمز العربي (في قصيدة "رمع"):

وهنا لنا تفسير يرتبط بالرمزية الجنسية الذكرية وفقدان القدرة وسيطرة العجز لدى الأمة العربية وكأنه الخصاء Castration في مواجهة اللاكبان الصهيوني(٣٥)، خاصة وأن الشاعر من الذين ينادون بالقومية العربية ونزعة الوحدة المتنامية بين شعوبها، فالتقصية عزوانها "وجع" (٣٦) وكأنه / ألم وماناة وتعب، يقول:

"سيفنا المحتطي
فسحة الجدار"



خاتمة:

حاولنا في الدراسة الحالية التيام بقراءة تحليلية تفصيلية لديوان "الناشيد بميلة بالحزن" للشاعر عيسى الشيخ حسن، مصنفين إلى المفاهيم الأساسية للتحليل النفسي في تحليل مضمون قصائد الديوان والكشف عن العلاقة التي تربط بين الشعر وأحداث السيرة الذاتية للشاعر، وتوصلنا إلى أن الشاعر يكتب قصيدة الذات التي تكشف عن بنية المفهم وتاريخه الشخصي والعائلي وكأنه يكتب سيرته الذاتية.

وعلى العنوانية الموجهة نحو الذات - باعتبارها تعبيراً عن ديناميات الاكتئاب - من اللون الأصفر. ولا على الفوران والإثارة والمحدون من الأحمر، وهذا التكرار كشف عن البناء النفسي للشاعر، ولكنه في الآن نفسه يلمنا على البيئة الجغرافية التي نشأ فيها الشاعر حيث وجود تنوع من الألوان، يلفتنا إلى البيئة الزراعية وألوانها في ليلا ونهارها، وفي مواسم الزراعة والحصاد حين تزدهر الأعصان بالثمار التي حان قطفها.

الأحمر والمشمش = الأصفر والقمح = الأصفر ومنبلة = الأصفر والضحى = الأصفر والنهار = الأصفر وجمرة العبد = الأحمر والفسق = الأسود وريق = الأبيض واليهر = الأزرق والفهم = الأزرق.

وهنا نلاحظ ميطرة وتكرار الألوان التالية الأسود ثلاث مرات والأصفر خمس مرات والأزرق ثلاث مرات والأحمر ست مرات والأخضر مرة واحدة، ولعلها تشير إلى الحزن والعنوانية ولينس أدل على الاكتئاب والحزن من الأسود والأزرق

* كاتب وباحث معني مقيم بطنز

المجلد ١٠ العدد ١٠

الناشيد بميلة بالحزن

- ١٨- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ١٩- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ٢٠- خة تتحكه "أشيد بميلة" حارب عيسى الشيخ حسن، منشورات حارة عبد الوهاب لبياتي دار اعلمي دمشق ١٩٩٨
- ٢١- علي لعل "المر الأسفلوني في شعر بدر شاكر السب" الكويت (١٩٨٢)
- ٢٢- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ٢٣- حسن عبد العار "حرون" موسوعة علم النفس والتحليل النفسي الصادرة دار سعاد ١٩٩٤
- ٢٤- عيسى شيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ٢٥- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ٢٦- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ٢٧- مصطفى زبور "في الشعر بحوث مجمعة في التحليل النفسي بيروت در النهضة العربية ١٩٨٦
- ٢٨- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق، ١٩٩٨.
- ٢٩- عيسى الشيخ حسن: يا جبال أوني معه منشورات جائزة الشارقة للإبداع الشعري، الشارقة، ٢٠٠٢.
- ٣٠- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق، ١٩٩٨.
- ٣١- صلاح عبد الصبور: مأساة الهلاج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
- ٣٢- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق، ١٩٩٨.
- ٣٣- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق، ١٩٩٨.
- ٣٤- فيصل صالح القصيري: تنظيقات الحزن الشعري بين الإبداع والذلال، تحت النشر
- ٣٥- حسن عبد القادر، بوش القمير في ضوء التحليل النفسي، ط ١ عمان، قرعة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥.
- ٣٦- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق، ١٩٩٨.
- ٣٧- يوسف حسن نزال: صلاح عبد الصبور وقرمز اللون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طمة دمشق

Schaefer, K. W. On The Relation Of Color And Personality. Jour. -NA of Projective Techniques & Personality Assessment. 1966 (Vol. 06, No. 6, P. P 512-521)

المراجع:

- ١- هزري برجوت، تصور الحقن ترجمة سامي الدروبي، طمة دمشق
- ٢- حسن عبد القادر الشخصية المرحلة في السب، مجلة الصفاة عدد ١٩٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥
- ٣- سيد حسن عثمان، الدائرة "مقالات في د. واد" شمع " مكتبة لاخلاق المصرية، القاهرة، ٢٠٠٠
- ٤- جلال محمد عبد المي "أريكة وليس سرير" المرأة النسبية للأدب "عصا على مقالات عيسى الشيخ حسن" حربة شرق الغفرة، بتاريخ، ٢٠٠٦/١٢/١٠
- ٥- محمد صابر عبيد، قصيدة العالمة وسرودة الدت الشاعرة تحت النشر
- ٦- محمد فاروق الدب في الشعر العربي حديث في سوريا ولبنان منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩
- ٧- عيسى الشيخ حسن: أناشيد بميلة بالحزن، منشورات جائزة عبد الوهاب لبياتي، دار الجندى، دمشق، ١٩٩٨
- ٨- إبراهيم يوسف: مقال في جريدة السفير السورية، دمشق.
- ٩- سيمون لوفيد: تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، القاهرة دار المعارف، ١٩٩٨
- ١٠- صلاح مخيمر: أحلام لا تحلق رغبة، القاهرة، مكتبة الأجلو المصرية ١٩٧٥
- ١١- نجيب محفوظ: ملحمة الحرائر، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧.
- ١٢- خالد محمد علي: تاريخ عاشور التاريخي هو تاريخه: "حل كتش الحرائر سيرة محفوظ الذاتية"، القاهرة، جريدة أخبار الأدب، عدد ٧٠٠ بتاريخ ٢٠٠٦/١٢/١٠.
- ١٣- سامية القطان: كيف تقوم بالدراسة الإكلينيكية، ج ٢، القاهرة، مكتبة الأجلو المصرية، ١٩٨٢.
- ١٤- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق، ١٩٩٨.
- ١٥- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق، ١٩٩٨
- ١٦- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق، ١٩٩٨
- ١٧- عيسى الشيخ حسن: مرجع سابق، ١٩٩٨.



جماليات التشكيل القصصية

فهد السعوسي: "في حيز" ليهفاء السعوسية

د. غير المائلة أسيرت *

على سبيل التقديم: إن قراءة أي عمل إبداعي يفترض البحث عن الظواهر الجمالية والدلالية التي يمتصع عنها هذا

العمل بطريقته الخاصة. لذلك يجب استحضار ما يقوله النص في مظهره كما في مخبره، والتأويل العميق معه من خلال بعض الميكنات الفنية التي تشكل عنصر فرائده وتميزه. وعلى هذا الأساس لنأتين، يمكن قراءة المجموعة القصصية للمبدعة الكويتية هيفاء السعوسية الموسومة بعنوان: "ضجيج" (١).

ومن بين الميكنات الفنية غير نمطية التي تثير الانتباه في هذه المجموعة القصصية، نشير إلى يمكن تسميته به الأسلوب التفرافي، وفي الكتابة، والذي يشوب، بشكل جلي، مع كتاب غلين-إسماعيل إرنست إبراهيمي ويكرس عربيا مع صنع الله إبراهيمي راعته الذاتية الصوت: تلك الرائحة (٢).

كما وجد هذا الأسلوب الطريف في الكتابة أكثر من صدق له في "ضجيج".

كما أنه من مفارقات وقع هذا الأسلوب الأدبي على أذن انتظار بعض النقاد، نذكر أنه إذا كان يوسف إدريس، في مقدمة رواية "تلك الرائحة"، قد نبه إلى الوقوع الخفي لهذا الأسلوب على الذائقة الأدبية التي تعودت القصص النمطية المروعة في تلك الفترة، فإن مصطلح مسعود مقدم ضجيج لم يمتدح، هو الآخر هذا الأسلوب بما فيه الكتابة، حيث التفتيح مسرح في المقدمة فلالاً أننا لنست ضد الأسلوب التفرافي واللحظيات التفرافية. ولكن الحياة ليست كلها قرناً، وليست كلها وضعات تومض، ولكن أيضاً فيها سامات الهوى وفيها استرخاء التامل.. وفيها سيبات الخيال.. وفيها شخصيات الحلم (٣). فالأسلوب المنابر في القصص والجمالية المتعارف عليها في التناوب الأدبية التي عادة ما تكون موضوع تهمز وكثرة من لدن الكتاب الجدد.

ولئن كانت القيم الجمالية عرضة دوماً لثورة النقد، كمبدأ أدبي معروف، فإن من السذاجة الحرص على تأكيد تجربة جمالية ما، ولترسيم معاييرها الترفيقية في شروط

تاريخية تعرف متغيرات فارقة يمكن أن تسرد بعض عناوينها الكبرى: اللهاث خلف إغرامات كل ما هو مادي، التكتلات المتلاحقة التي تتعرض لها الشعوب البرية، أمراض المجتمع التي أصبحت العملة الرائجة في العلاقات الاجتماعية العربية منها: النفاق، الرياء المصممة اقتدار الحريات الأساسية، وهذه الظواهر تشي بمخاض عصر في حركة المجتمع على كل الأصعدة...

أليس هذا هو الواقع الذي تتمته الكاتبة هيفاء السعوسية بكثير من الكثافة والمجاز؟ تتمته الكاتبة حتى تضمن لقصصها أكبر قدر ممكن من جماليات الكتابة القصصية، وتتجنبه في الآن ذاته، السقوط في براثن الضرورية والواقعية الفنية التي لم تعد فائدة على مواكبة التحولات المجتمعية، والنفوس في ما هو طائر من مشكلات المواطن العربي للغلوب بل أمره. ذلك أن التجربة القصصية لا تتطور إلا بالجديد وغير المألوف، ومهمة الناقد في الدخخ مع المؤلف، بهذا الجديد وغير المألوف نحو النقلة التي يمتصع عندها ذا مغزى لقارئ وعصره.

نأتين من شخصيات هيفاء السعوسية الأسكالية: يعتبر عنوان: "ضجيج" اسماً على مسمى في صلاته بموضوع المجموعة القصصية. فالذي يثير انتباه القارئ منذ الوهلة الأولى، هو أن هذه الشخصيات، في تعدمها وتوهمها، تعيش ضمن عالم يشج بالمصطب والإحباط والمراة.

إنها شخصيات ضعيفة، لا تملك الحول والقوة فيما يؤمل إليها صبرورنها في الحياة

من الهزات والتكتلمات وتكبات وأمراض. شخصيات تصرخ وتصرخ بدون جدوى، حيث يضيق هدير صرخاتها في صق بلر دواخلها المثقفة بالجرارات، من جراء ما يمتلئ قنبرها القاشم من قوة فولاذية تضغط على رقابها بلذة ويملط مستمرين. شخصيات تلقها حالة من الأسى والقنوط، وفي سائرارة دون هدف أو اتجاه، كدعن، مكروهة، لسلطة خطواتها التي تلقها إلى حيث لا تدري، تفكر، بحية ومرارة، في أشياء بعيدة ومستعصية. شخصيات تحامسرها هواجس عالية ترشح حزناً وغماً، ولا تقوى على التخلص منها. شخصيات ترغب في استشراف آفاق مجهولة يجلها الفوضى والزربة، متعصبة هول ما هو آت، ورعب المصادفات غير المرغوب فيها.

شخصيات تحسن بأنها متعبة نفسياً، بداخلها رغبات مهمة ومصومة فجور من استمائها، وتتمل طبعها، تحسن بأنها متعبة من كثرة التمسك العشوائي أو من ضراوة الشاعر الغنائية التي تحبل بها ضلوعها وتحناها تنبيه إلى المقي...

شخصيات تحاول أن تعيش الحياة كما هي، وعندما تظن أنها اقتربت منها تكتشف أنها سراب، فسرع لتحول اليوم إلى حقيقة. كل هذه الدلالات وغيرها هي سرارة لما به يعقل به قاع المجتمع من لحظات ضعف ووهن وسجور. هذه النماذج البشرية وغيرها ما هي إلا أثر واقع عربي مترهل ومرير، وإن اضمح في المجموعة القصصية بنوع من الروح التشاؤمية والانهزامية.

هافذا يوسع شخصية قصة "العملة" أن تلمع وهي تستلطف من ذوها كل صباح ولا زال التعلق المزمن بمايوها، وفي الليل يتسلط عليها الأرق الذي يطرد عنها سلطان النوم إلى غير رجعة! أما هي قصة "الضجيج" فلا يتوقف الضجيج الذي يصيب الشخصيات بصداد مزمن يطاردها أينما حلت وارتحلت...

وماذاً على شخصية "ظلال امرأة" التقيام به، وهي تصوم على حالة فزع مخيف، ولا يستطيع أن يتخلص من الكوابيس التي يذاتها ويماروها كل ليلة... ومهما هلت هبدون ذلك؟

وماذاً يوسع شخصية قصة "الظلم" فهد للخروج من حالات العزلة القاتلة، وهي تنه نفسها أمام سنوات الوظيفية الطويلة التي عاشتها تبدو وكأنها لم تسفر عن أي نتيجة؟ ومذاً عسر أن تعرف شخصية قصة: "فراق" حين جد تفهمها، وقد مرت بمراحل العزلة والجاه والسطوة، وموت في الأخير إلى الدرك الأسفل، وضاع منها كل شيء؟

فول على الشخصيات التي تعيش هذه الأصابع النفسية الممرمة إن تحزن؟ هل تشعر باللامبالاة تجاه ما أكت إليه دورة الزمن الرديء؟ أو ترأما تجلس ساهمة تتذكر الماضي الجميل في حياتها وتشتبه مزاعماً هويدج؟

أما موضوع الموت، فهيمت مكاناً بارزاً في المجموعة القصصية، حيث تقدم الكاتبة نموذجين في هذا المضمون:

■ في كتابك الجديد "مخاربة المخاوف" تراك تجمع وتُفاجئ صدداً لا يخص من المبادئ الفلسفية التي كثيراً ما تتبجح في عقول الناس، في شكل جدارية فكرية مؤثرة. كنا نحبذ لو كنت استأذنا في الفلسفة، ولا شك أن الوتر البدهافوجي (التروبي) يمنحك في الظاهر، متعة كبرى، أكبر مما توفره لك السياسة؟

- إذا كنت قد دخلت في فترة ما إلى السياسة فذاك لطني أن اليسار الفرنسي قد أراد في النهاية أن يهتم بالدراسة. لكنني أخطأت الظن. غير أن ما هو مؤكد عندي، أن شغفي في حياتي هو الفلسفة، ببنية الحال.

■ في الأصل، حسب رأيك، كانت الفلسفة أداة عملية، تستعمل العقل بالتأكيد، لكن هدفها بالأساس هو تعليمنا كيف نعيش، وليس كيف نتفلسف حول الواقع أو "الحقيقة". هل علينا أن نكون جميعاً فلاسفة؟ أم نحن فلاسفة من حيث لا ندري؟

- ليس كل الناس فلاسفة بطبيعتهم، لكن في مقدور كل الناس أن يصبحوا أكثر حكمة. وأكثر طمأنينة، لو مارسوا قليلاً من الفلسفة. إن قناعة أكبر الفلاسفة في العصور القديمة كانت أن حياتنا "مصورة" باستمرار بفعل مخاوف متدد، وأنه إذا أردنا أن نرقى إلى "حياة" ملهبة وحررة وكريمة فإنه ينبغي علينا أن نطلب على هذه المخاوف، وهذا بالفعل ما يمكن الجميع فهمه واستمابه.

■ المسيحية التي تراك تثبت في وضوح قنيتها على خلق الحداثة (قبل أن تذوب فيها) قد "قُتِلَتْ" في رأيك - المخطط اليوناني رأساً على عقب. وهذا، كما تقول، واضح كل الوضوح، في إنجيل جون. فهل يجوز لنا أن نتخيل هذا الرجل كميقري فيلسوف؟

- بالتأكيد. لكن لا ينبغي أن نسمي أن هذا الرجل، مبدئياً، ينتقل إلينا رسالة المسيح، وليس هو الذي يخترعه.

لوك فيري : نحن أقل أنانية وفردانية مما نظن!

ترجمة راعدا

سدي تهرري *

لوك فيري أستاذ للفلسفة، وصاحب مؤلفات دالمة الصيت، آخرها عنوانه "مخاربة المخاوف... الفلسفة كحب للحكمة" (الصادرة عن دار أوديل جاكوب). كان لوك فيري وزيراً للتربية الوطنية ما بين عامي ٢٠٠٢ و٢٠٠٤. يعزف لوك فيري الفلسفة بأنها طريقة للبحث

عن الفلاس. فني رأيك أن السمو الروحي لم يعد يمكن إلا في العممية المائلة في الحياة الشخصية لكل فرد. لكنه يرى أنه من الضط الإصتقاد أن البحث عن هذا السمو في داخل الذات سيجعلنا أكثر أنانية وفردانية من أسلافنا. حول كتابه "مخاربة المخاوف" كان لنا معه هذا الحوار.



فيري

الغريبة؟

- لأسباب جوهرية. فضلاً عن كون أن "موسوعات الفكر الشمولي" فيبدو لي خارج العقل فأتاً على يقين من أن الفكر الفلسفي الخامس اختراع غربي. بالطبع هناك أفكار هائلة في الشرق وفي غيره، لكنها جميعاً، بما فيها البوذية، ينظر إليها بشكل من الأشكال بالمنى اللاهوتي للكلمة. لا يعني هذا أن هذه الأفكار أقل جودة أو أهمية، لكن كل ما في الأمر أن مشروعي كان قائماً على سرد وتامل التاريخ الغربي للفلسفة، ليس إلا.

■ لكن ألم يكن الفيلسوف نيتشه نفسه طلياً بعض الشيء، أي معتقاً إلى حد من الحدود تلك الفلسفة الصينية القديمة التي تصفوها بأنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالواقع وبالطاقة، وهي مرتبطة أخرى غير غربية كان بإمكانكم أن تستمروا فيها؟

- ثمة بالطبع مقاطع في كتابي أسف فيها الطائفة كمدل غربي للبوذية من أوجه عديدة. غير أنني أعتقد أن البوذية التي يضع بها الغربيون ما بين قوسين كل ما يرونه غير ملائم لهم في الأفكار الشرقية لكي لا يصنفوها منها إلا بما يلتصق بالمعالم العملية، كيفية ليست بأي حال أفضل الكيفيات لقراءة النهرية alterite (أي فهم الآخر في مقابل الذات).

■ في هذا الصدد، اليس من المثير أن يكون الفلاسفة المعاصرون مسؤولين عن التشاؤم الممنهج المضاد الذي تشير إليه في كتابك من كلمة "المنمية" nihilisme التي استعملها نيتشه؟

- إن سَنَ أحسنوا قراءة نيتشه لم يخطئوا الفهم أبداً. العميقة، هي نظر نيتشه للطبي، لا تعني أن يكون الإنسان تكميلاً، وإن لا يؤمن بشيء مطلقاً، وأن لا يحمل أية مثل، بل الأمر المعكس تماماً. إنه يعني كون الإنسان مفعماً بالمثل. كانت أطروحته الكبرى في هذا الشأن أن الإنسانية ربيطة مصر الأنوار، كانت، في الوقت الذي كانت تدعي فيه أنها تمارس نقد الدين، تكرر بنيت هذا الدين الأساسية نفسها أي التعارض القائم ما بين ما هو موجود على هذه الحياة الدنيا (أي الحقيقي كما هو قائم) وما

Luc Ferry Vaincre les peurs LA PHILOSOPHIE COMME AMOUR DE LA SAGESSE



بناشئة إلى القاعدة الطبيعية هو الذي يصنع سحر روسو الذي فكر أعظم وأفضل مما فكر غيره.

■ كان روسو يقول: "الإنسان طيب بطبعه، والمجتمع هو الذي يخرجه (أي يفسد طريقه)". وإرغام تقصوده "الإنسان غير مكتمل عند الولادة، لذلك يمكن أن يصبح لائصاً، لكنه الشرط الأساسي لحريته". ما الذي كان يمكن تأسر أن يرد به على هذه الصلة الروسية (والكلاسيكية) (نسبة إلى روسو وكانت)؟

- لم يكن سارتر مؤرخ فلسفة. فهو لا يعرف الكثير من روسو. لم يكن روسو قضيتي. فهو يبني أفكاره من حيث لا يدري، لأنها تأتيه عن طريق هينريش هوسرل Husserl المروثة في نفسها عن كانت تلميذ روسو الروماني فيما يتصل بالحربة البشرية. لم يكن سارتر يرى في روسو إلا فيلسوفاً "بورجوازيًا" من بين فلاسفة بورجوازيين عديدين، وفقاً للتأويلات والأجتهادات الماركسية. حكمه إذن لا مائل من ورائه.

■ حراك في بداية كتابك، تذكر البهنية في اختصار شديد مرات عديدة، تتقارنها مع الطائفة. فيجيداً من أي أصداء ملك الإلام بكل التقلبات، لماذا لم تحتفظ فيما بعد بهذه النظرة الخاطئة تجاه بعض الحضافات غير

والحال أن جون لمه كان يعرف الفكر اليوناني كل المعرفة، ولا سيما المذهب الرواقي stoicism، السطر الأول من الإنجيل الذي يقول: "في البدء كان الكلمة (اللوغوس LOGOS) نشأته على ذلك حقاً. في هذه الجملة يجري انتقال فكرة إغريقية عن الرب كتنظيم كوني للعالم إلى الرب ككائن متجسد في عبده ألا وهو المسيح. هذه الثورة التولوجية (اللاهوتية) تغير كل شيء رأساً على عقب؛ بينما كان الجانب الرياني عند الإغريق مقبولاً من العقل (طالما أنه يتنمى مع النظام الكوني لكونه في الوقت ذاته عجيب ومتناغم وليس من صنع البشر) فإن الرب المتجسد عند المسيحيين هو موضوع إيمان حقيقي أساساً؛ فالمسألة أمام المسيح ليست معرفة إن كان ما يقوله عقلنا أم لا، بل المسألة هي معرفة إن كنا نثق به أم لا، إن كنا نؤمن أو لا بوعده الأساسي، ألا وهو البعث، بحث الأجساد؟ فللتفكير في كل هذا الانقلاب العميق كان لا بد بالتاكيد من فيلسوف معنك.

■ نراك تولي دوراً حاسماً، كوبرنيكياً (نسبة لفيلسوف كوبرنيك) - د جان جاك روسو. فبعد سقوط إيديولوجيات اليسار المتطرف في السبعينيات أهل نجم روسو كما هو معروف. بعض التوتريون السابقيين كانوا يفضلون عليه هوبز وتير أو مونتيسكيو، أو توكفيل، وكانوا يذهبون إلى حد وصفه بأب الطوباويين الحاليين الذين انتخبوا أسوأ النظم الضمونية... أو ظلم أحرق؟

- إننا نجد كل شيء عند روسو، ونأدراً ما هو أسوأ، وفي غالب الأحيان ما هو أفضل. إنه عبقري، أكثر تأدراً ألف مرة من هوبز على الصعيد الفلسفي، فهو الذي أسس، بفكره عن الحرية الفلسفة المعاصرة برمتها، نهاية هيرسل Hursel، وسارتر وميختر. وهو أول من صاغ فكرة أن ليس لمة طبيعة بشرية، بل أن الإنسان هو وحده القادر على أن ينتزع نفسه من طبيعته ومن تاريخه. الحيوان خاضع كلياً لغريزته الطبيعية. انظروا مثلاً إلى السلاخ المائبة الصغيرة، فيعد ثوان قليلة من ولادتها تصير قادرة على المشي، وعلى الموم، وعلى الأكل مما، فيما ابن آدم، الذي لا يقوده شيء، نجد يُوَدُّ المكوث في بيت والدته حتى تسد الخامسة والشرين. هذا الفاصل

لوك فيري: بين العقل والواقع



LUC FERRY

KANT

UNE LECTURE DESTINÉE À CRITIQUER

أن نسهل علينا الحياة. وقد صرنا نعتقد أن الفردانية على هذا النحو قد قوّضت دائرة النشاط الجماعي، لكن هذا ليس صحيحاً، فالحقيقة أننا جميعاً نلاني من مشاكل الحياة الزوجية نفسها، ونطلق أنفسنا، ومن مشاكل البطالة والتربية والتعليم والمهنة الخ... نفسها. حتى صارت الإنشغالات الفردية إنشغالات جماعية، حتى دون أن نعي بها.

■ حسب عدد مستنهم من المراقبين سوف تصبح الرهانات الإيكولوجية والمزبحة بالمحيط الحيوي حاسمة جداً. هل لمتقدم، من وجهة النظر هذه، أن البشر لن يتطوروا (أي لن يتناصروا) إلا تحت ضغط المصائب التي تنتظرنا، والتي قد تكون رهيبية جداً؟ لقد أطلقت في السابق مشروعيكم الخاص بجماعة البيعة. فهل تغيرت وجهة نظركم في هذا الشأن؟

لا، لأنني لم أنقد قط الإيكولوجيا في حد ذاتها، لكنني انتقدت فقط التيارات الإيكولوجية "العميقة" أو الأصولية التي اعتبرها تشويهاً مرجحاً للإيكولوجيا. لقد أردت، على العكس، الدفاع عن الإيكولوجيا التي تبدو لي اليوم مثل الأسمى تعالماً، إنشغالا مشروحاً، بل وملحاً أيضاً، إن ما يزعجني حقاً في الإيكولوجيا السياسية هو أنها لم تكن هي غالب الأحيان سوى وسيلة للإنتقال من "الأحمر إلى الأخضر"، ومن النقد اليساري إلى النقد الإيكولوجي للعالم الليبرالي الاجتماعي الديمقراطي الذي تعيش فيه. فهذا بالذات وليس شيئاً آخر هو الذي أردت أن أبرزه وأفضحه. أما ما عدا ذلك فإننا إيكولوجي أكثر من أي وقت مضى. وإحتمال أنني كنت قد اقترعتُ مع "نيكولا هولو" بأن ننشئ لجنة أخلاقية إيكولوجية للبيئة على غرار اللجنة الأخلاقية من أجل علوم الحياة. وقد اقضتُ مجلس الوزراء المشروع لكن الحكومة ما لبثت أن تغيرت. فإذا نحن لم نتزوّد بالمؤسسات من هذا النمط فإنني أخشى ألا نتحرك في المستقبل إلا تحت الضغط القاهر، أي عندما ينفث الأوان.

المصدر / كايه نوبل

كاتب ومترجم جزائري مهم في الأوان

Meryad2003@yahoo.fr

الجماعي. هل ثمة نموذج جديد يصمد الظهور من شأنه أن يواجه الرهانات الحالية لمجتمعاتنا؟

ما فضنا نردّد القول بأننا نعيش في عالم فرداني، إنائي. لكن مع ذلك لا اعتقد أن الإنشغال الجماعي قد اخفى من عالمنا بشكل نهائي، أن ما حدث منذ أربعين عاماً كان ثورة هادئة. ومنذ عهد قريب كان الناس يضعون بحياتهم الخاصة، إن اقتضى الأمر ذلك، لصالح الدولة، لصالح الدائرة العامة. وأرغ مثال على ذلك في هذا الصدد هو الحرب، فما بعد أحداث فرنسا عام ١٩٦٨ انقلبت العلاقة رأساً على عقب، إذ صارت الدولة في صالح الحياة الخاصة، وفي صالح العائلات والأفراد. فحين جميعاً ننظر من الدولة

ما هتبتنا نردّد

القول بأننا نعيش

في عالم فرداني،

إنائي. لكن مع

ذلك لا اعتقد أن

الإنشغال الجماعي

قد اختفى من

عالمنا بشكل نهائي

بين ما هو موجود في العالم الآخر (أي المثل). ثم نعد نملك الفردوس، بل أحلنا محله "الديمقراطية"، و"الجمهورية"، و"الإشتراكية"، و"الشيوعية"، أي، باختصار "الأمسنا" الجديدة كما وصفها الفيلسوف نيتشه. وإحتمال أن هذه الأخيرة، حسب نيتشه، لم يخلصها المسيحيون الجدد (الذين لا يعرفون أنهم مسيحيون جدد) إلا من أجل إنكار الواقع الحقيقي، من أجل الحكم عليه وتقادي محبته كما هو. وهنا تحديداً، لكن، في رأيي، المدنية التي كان فكره يرمته نقداً لها أساساً.

■ لا يتكرّر عصرنا ما بعد نيتشه الذي تصفه في كتابه بـ "الزمن"، Zen، الذي يدعو الطفل الحر إلى أن يواجه المجهول المطلق للعالم، والوصي، بأكثر الطرق حاجة، خارج كل تصورات وخارج كل فكر؟ أليس هذه هي الكيفية الشرقية في رؤية "السمو الخوئي"؟

لكن على حق، لكن لا يعني الحكم على هذا الأمر بنفسه. لست أمك أمة كتابة في هذا الشأن. إن ما أفضله ما بين البوذية والمطوية يبدو لي مقبولا، لكنني لن أغامر بـ "رأسي" في هذا الموضوع.

■ كلنا، بطبيعة الحال، انثيون، لكن الآخر يؤثر إنشغالنا بشكل تلقائي. انثيون، من التلصص مثلاً، ولكن لأننا بلا شك، لحن أن فنسج كل أشكال العلاقات الحيوية مع الآخرين، إلا يوجد حينها هكل من أشكال الذكاء الجماعي؟

— هل أنت متأكد بأن التلصص هو أفضل مثال للولع بالآخر والإنشغال به؟ لكك على حق على أية حال طلنا أن الآخر يُسلطنا ويستجربونا باستمرار، ولعلنا بلا شك أقل أنانية مما نقد نحن أنفسنا. وهنا تكمن كل مفارقة الحب، هنا، في "القلب"، كما يقال بحق، نُحس كل ذلك. ومع ذلك، فمن البديهي أن هذا الحب ينتزعنا من ذواتنا لينقل إلى الآخر. ما أجمل هذه الصورة، صورة هذا المصور الأسامي لـ "السمو" في داخل المثل (حالة الكائن المثل في كائن آخر).

■ نيشيان Leviathan هوبس Hobbes إلى العقد الاجتماعي لروسو، مروراً باليد الخفية لأدم سميث، والوصي العمالي لكسار ماركس... ما هتبه الفلاسفة يقتربون رؤى متعددة للذكاء

الذكاء هو القدرة على التكيف مع البيئة المحيطة



قراءات أولية في أدب محمد خضير

د. علي عبد الأمير سالم *

يشكل أدب محمد خضير ظاهرة فريدة في أدبنا العراقي المعاصر ليس بسبب كون هذا الكاتب البصري واحداً من أئمة القصاصين العراقيين والحرب بل لأنه مجنون الأبداعية وصانع الحكايات، أو مخترع الحكايات، إذا استخدمنا تعبير شابيرويل غارسيا ماركيز...

محمد خضير الحكاية الجديدة

نقد - أ. م.



ولأن محمد خضير رجل دموى ومسومت في آن، فقد عكف على القراءة والدراسة العميقة والبحث عن كل ما هو جديد وخارج المألوف... واستطاعت أعماله السردية أن تتكامل في الإقناع بتجاوزها لمحاولات الجنس الأدبي المحدد، ويتأصل ببلورة شكل القصة القصيرة في الاتجاه الفني والفكري الحديث، منفتحة على مختلف الأشكال التعبيرية ذات العلاقة بالنص السردى، مثل الشعر والأسطورة والرواية وأشكال الحكى التراثي والشعبي... أن محمد خضير، شأنه شأن بورخيس، لا

يفتخر بما دونه خلال منى حياته بل يفخر بما قرأه قراءة عميقة... لأن كل قراءة جديدة هي إعادة إنتاج للنص وصورة أخرى لرؤيا الكاتب...

وسواء كتب محمد خضير هذا اللون من الأدب أو سواء، فهو يكتب أدباً متميزاً،

رقيقاً، بحيث أنك خلال قراءته لكقصصه ودراساته تكتشف أنه يتمنى إحلال كلمة محل أخرى لفرقها فيها وتأييدها المعنى الذي قصدته على وجهه الصحيح... هذا الكاتب البصري لا يكتب تلك

الكتابة سريعة العطب، سريعة النسيان التي سادت كثيراً في السنوات الأخيرة وصارت آفة مستشرية في أدبنا العراقي والعربي على حد سواء، بل يتوقف عند كل كلمة يخطئها قلمه، يتأملها، قبل أن يتجاوزها ليكتب كلمة أخرى في سياق مشروعه السردى أو التقصى... ذلك أن خضير كتب القصة القصيرة والرواية والدراسة النقدية والمقالة الأدبية،

فبينما يسعى بعض الكتاب إلى الشهرة بلا رصيد إبداعى يؤصل لمحمد خضير عمله الهائى الدوب وتأملاته ليخترع لنا الحكايات ويقتنضها مرة واحدة في قرن عذاباته - وهو الذي عاش ثلاث حروب مدمرة - ذلك أن محمد خضير يكتب في ظرفه الكاشفة على السطح - فوق الطبع... ولأن هذه الفرقة بين تارين، الشمس والطبع، فإنها تتحول في الصيف إلى قرن تتضج فيه القصص أو تشوى شياً أو تطرق طرقاً... هكذا يكتب القاص في قمة مجوهته الثانية (في درجة ٤٥ مئوية)...

بدأ محمد خضير مسيرته الأدبية في منتصف ستينات القرن الماضي، وفي خلال نصف قرن لم يسر غير سيرة كتب هي - " المملكة السوداء " - قصص ١٩٧٢، و " في درجة ٤٥ مئوية " - قصص ١٩٧٨، و " بصريثا - صورة مدينة " - ١٩٩٣، و " وليا خريف " - قصص ١٩٩٥، و " الحكاية الجديدة " - نقد أدبي - ١٩٩٥، و " تنهيط " - منتخبات من مجاميعه القصصية الثلاث فضلاً عن قيمة " البطاط البخرية " - ١٩٩٨، وأخيراً " كراسه كانون " - رواية ٢٠٠١.

من هذا التمنتج انشغال خضير العميق بإشراء تجربته الفنية في كل جوانبها، وحرصه الكبير على إنجاز ما هو ملزج وخارج السياق المألوف، إذ أنه أحد القلائد من حاملي هم التجديد والمبادرة في كتابة القصة العربية. ولعل جملة ما سبق يشكل مسوغاً راسخاً لكثرة الدراسات والأبحاث التي تناولت قصصه وتجربته، ومبرراً مفهومها لترجمة العديد من نتاجاته إلى غير لغة... أما ما تم جمعه في كتاب، فتشير إلى " مرآة السرد - قراءة في أدب محمد خضير للناقدين العراقيين المذكور مالك المطهر، وعبد الرحمن طهنازي الذي صدر سنة ١٩٩٠ ببغداد.

لم يسع محمد خضير إلى جائزة من الجوائز... كانت الجوائز هي التي تسعى إليه... كان همه الوحيد أن يبقى منزويًا في صومعته الأدبية ليواصل القراءة والكتابة والتأمل... لذا لم تكن مفاجئ أن ينح جائزة مؤسسة سلطان العويس الثقافية

قراءة أولية في أدب محمد خضير



وتعديله لأفق توقعه. ويحسب نظرية جمالية المثقفي فإن نص خضير ذو قيمة هنية عالية.. لأن المسافة الجمالية بين الحق والنص وأفق المثقفي هي خير ما يمكن الاحتكام إليه لتعديل جمالية الأدب.

إن التصوص الأدبية الجديدة هي تلك التي تراهن على تعديل آفاق توقع قرائها.. ولهذا فإن كثرة الجدل الدائر حول كتابات خضير نابع من كونها تصمم أفق توقع القارئ الكسول الذي اعتاد أن يتلقى إجابات عن أسئلته وأن تستجيب - أي التصوص - لانتظاراته.. إن نص

محمد خضير ليس نسخة مطابقة لأصل جاهر نكر موضوعه أو صورة موافقة لمعيار مقرر تجرئ شكله. أنه نص فريد،

أخلاق، ومبدع.. وهو يدعونا، دوماً، إلى استجلاء سمات التفرد والإبداع فيه، واستملاق عقبة الفكر، وتحديد طبيعة وقفه وشدة اثره في القراء والمثقف من خلال خصص ردود أفعالهم وخلاياهم.

إن لغة محمد خضير غنية، ثرية، مليئة بالإحصاءات والاستعارات والرموز، وجمله مترعة بالتوصيف الشمري العميل.. في (بصريلا) كتابه الصادر عن دار (الأمير

والدمي) يقول: "الصحران كتاب قديم سارت عليه الأصابع وفترت أوراؤه بمد أفق حداثته الإقليم متونة" ص ٩١..

رسم المسجين خريطة القرار على جلد شبه مار فارعنة ناسخا بطوغرافية الخوف بطوغرافية الحسرة ... وهكذا

تدخل لغة النثر في فضاء الشعر. والأل نلجرح على مجموعته القصصية رؤيا خريف" الصادرة عن مؤسسة عبد

الحديد شومان لنقرأ في قصته "داما، دامي، دمو" ص ٧٧ ما يلي:

"أنهم الترجس الأسف واليوس صحن فنتاني الأسود وخيبتنا عن دنائنا أريج القيصوم الهاب من كل ناحية كل أزاح

النوم الشأم عن خدود وغفور ونحور بقودها ربابنة الداما كالسبيل.. كن يمين حبي الحبيبة، حين هرزني شبح هزاز، أم كان هذا بكاء فتاني؟"

ويقول في ص ٧٤ على لسان بطلا القصة: "لو لم تكن صعلطاناً من عماري اللعبة لأعتبرتكم دجالاً.. لأن نهر شيماً من صميرنا لو ألقينا حقيقة شخصياتنا،

لقد اختزلت ألفها بالبابا، أحرلت جصورنا، سمت أسماءنا، استمهدنا، اللبية ليست خارجنا، إن الإحجار هناك

تعد لسبنا. تحطم عظامنا، تمتص صمير شيانا."

يتتبع محمد خضير بوهية استثنائية وثقافية واسعة وأفق ضامع.. وهو في كل عمل أدبي له يفتحن عن لغة جديدة

وأسلوب جديد بعيدا عن التقريية والمباشرة.

كان الكاتب منذ

بداية مسيرته

الأدبية هي

مسؤوليته في إثارة

الأسئلة الصادمة

التي تتحدر

بالتأبوات الموروثة

غموضاً متمتداً.. هذا هو ما تلحسه من خلال قراءة نصوص مجموعته الثالثة رؤيا خريف" وبخاصة قصته "داما، دامي، دمو" وصحيفة التصادقات

فلما أننا أن محمد خضير قد توغل بقعة ويجرأ في مناطق عذراء، غير مكتشفة سابقاً، والأن نقول إن هذا الرأي ينطبق على كتابه "بصريلا" صورة مدنية" هذا الكتاب الفريد الذي يثر

دهشتنا بفتح على فتون إبداعية كثيرة.. أنه مزيج أخلاذ من التاريخ والحكاية والنقد الأدبي والمذكرات والأشعار والفكر والفلسفة. وفي هذا السياق

يقول الناقد الإنجليزي يفيد لوج: "يقول الحقيقة، يبدو أننا نبشع عبر حقبة متعددة ثقافية لا سابق لها، تسمح في

الفنون كلها، بتقو مدبش من الأساليب كي تزدهر في الوتة ذاته مع أنها في حالات عديدة متعارضة جذريا لأسباب

جمالية ومعرفية، ما من أسلوب استطاع أن يصبح مهيمناً."

يقول ياكوس: أن كل كاتب ينطلق من أفق فكري وجمالي وكيف تصوره في الموضوعات والأفكار وتدييره للغة

وسياسته لأشكال والأساليب. ويتكون من ترمسه الجمالي بالجنس الأدبي الذي يدع فيه ومن تصوره الخاص

للكتاب ومن ذخيرة قراءاته. واستناداً إلى فرضية ياكوس المذكورة

أنفا فإن كل فارق، خاصة إذا كان نادراً، يمتلك أفقا فكريا وجماليا كذلك شرط

تلقية للنص الأدبي وتبعيته بالمعنى وتأويله لبيته الشكلية. ويتألف هذا الأفق المدعو

بـ "أفق التوقع" من خبرته المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء.

وحين يشرأ للمرد نصوص خضير المردية بندهش من قدرتها على تغيير

أفق توقعه، أي معايير الفكرية والجمالية ويستسلم لنوابتها، إن نمر خضير يغير

معاييرنا ويؤثر فينا تأثيراً قويا، وهذا دليل على انزياح النص عن معايير القارئ

بدورها الثامنة في مجال القصة، وآخر سنة ٢٠٠٢، وأن ينال زميله الشاعر

المرافقي حسب الشريح جعفر جاشرة الشعر.

يأتي منح هذه الجائزة تأكيداً لأهمية مزج خضير في مجال الثقافة العربية، وفي إسهاماته لتأسيس نمط من الكتابة

المردية الفائرة، فالهيمنة الكبرى في نصوصه للمخيلة التي تتغلق الواقع عبر

أشكال تحديتية، بدءا بما هو محصوص وانتهاء بالرؤى.

كان محمد خضير منذ بداية مسيرته الأدبية يعي مسؤوليته في إثارة الأسئلة الصادمة التي تتحدر بالتأبوات الموروثة، وكذلك المبكرة حديثاً، ولم يكن يخشى

دخول المساحات المحظورة التي ظل زملاؤه القصاصون يترددون أمامها لا

في يخافون التقليل في أصعافها.. ولهذا فقد أثارت نتائجها القصصية المشهورة

طوال نصف قرن كثيراً من الأسئلة.. أما الأجيال فكانت دوماً حاضرة، مخالطة، متناقضة.. الأجيال عمية، وحدها

الأسئلة ترى .. فني كل أعماله السردية المتميزة كان خضير يبحث عن المني.. فالتناقض في

حقل المعنى، وإن كل إنسان تشغله قضية المعنى هو الإنسان المثقف حصراً، وهنا

يمكن الشرح الجوهري بين الإنسان الاجتماعي والإنسان المثقف، فالآخر

هو من تشغله قضية المعنى، كما يقول محمد أركون.. والمثقف كالن في حضرة

اللغة. أنه يسكن العالم (زماناً ومكاناً) في اللغة، على أن تستحيل اللغة حاضنة

للإبداع والإنتاج المعرفي، لا وسيلة لثرة وعراء، إذ علينا أن نغرق بين الدعي

الثراء المتداول والمثقف الناصب الماهر في ساحة الفكر.

كان خضير ولا يزال يفكر في معنى الوجود الإنساني، الذي ظل لصيقاً بفكرة

الحرية التي من دونها لا يستعاني لآر من يحق (إنسانيته ومشروعه الهنوسي، وفي

هذا السياق يقول خضير: "إن الأدباء المرافقين، اليوم، يبحثون عن مواقع

جديدة للإبداع لمواجهة أسئلة التضمير المعنوية، وتحولات التاريخ القاصي."

وفي خلال فراءاتنا لمفجر خضير القصصية نجد أنه يتعد كثيراً عن

العموميات والصيغ الجاهزة ويتوغل بقعة ويجرأ في مناطق عذراء، بكر، لم يصلها إلا التقليل القليل من زملائه الكتاب

العرب.. وطالما أثارت مغامراته الأدبية وابتكاراته هذو جدلاً واسماً في الأوساط الثقافية عراقياً وعربياً.

يؤكد النقد الجديد على أن العمل الأدبي في نيته يعثري على معنى متمدد، غامض، وهو ما يسميه رولان بارت



محمد خضير

فني كتابه « بصريًا - صورة مدينة » يستفيد من كتب الجغرافية، التاريخ، والفن، والأدب، وما هو موزوت في اللغة الحكيم. كما أنه يضمن كثيرا من اللوحات التشكيلية في نصوصه السردية. وهو لا يستعصرها مجرد الاستعراض الشكلي - الخارجي.. إن اللوحات التشكيلية التي يوردها الكتاب في نصوصه تلعب دورًا جوهريًا في حياته القصصية. ففي فصل « الزير عين الجمل » - من كتابه هذا ضمن الكاتب سردًا عن لوحات تشكيلية منها لوحات الرسام بروجيل، حيث يقول عنها : « في اللوحة ثلاثة أصراب ملثين يمتطون الخيول، تحني الأمام البسوطه ماتهم، ويخلو كل رأس إلى خاطره، فارسان متجاوران في المقدمة، يمتد أحدهما رمحًا طويلًا إلى كتفه، يتبعهما ثالث مشتمل بطليسان أحمر يغطي رأسه وجسمه ويهتدل على جانبي فرسه » - ص ٩٧

وهي قصة « الصرخة » في مجموعته القصصية.. في دربة ٤٥ مئوي وصف لنا خضير لوحة « ساحرة الأفاقي » لـ هنري روسو قائلا أنها رسمت على الجانب الأيمن من صندوق سيارة السبرك. يصفها لنا في (٢٧) مطرا (و) (٢٣) كلمة. وإننا خلال قراءة هذه القصة نشعر أن هذه اللوحة لم تقل عن لوحة هنري روسو، بل إنها رسمت من قبل محمد خضير نفسه. أو ربما يدور في خلدنا أن محمد خضير أعاد اكتشاف لوحة « ساحرة الأفاقي » وهي لوحة شهيرة من لوحات الرسام الفرنسي، ويصنف فيها الحياة من جديد.. إن هذه اللوحة المرسومة على الجانب الأيمن من صندوق السبرك المحمل بالفرود ليست زخرًا شكليًا شابت ثقافة خضير أن تستعيد بها أو تستعصرها لتصبح جزءًا لا يتجزأ من بنيتها السردية.. أنه لا يقدمها، أي بمعنى لا يضعها بصيغة الماضي، بل بصيغة الفعل المضارع ليعلنها صفة الاستمرارية والحياة.

في معظم كتاباته لا يستطيع الكاتب البصري أن ينفخي ولعه بالفن التشكيلي. وربما يبدو ذلك أكثر وضوحًا في روايته الموسومة « كراسه كائين » - حيث يتحدث القاص عن رسامين عالميين أمثال غويا، بيكاسو، هنري مون، جروتروشتاين وعن لوحات شهيرة مثل: « غورنيكا » - « فتيات أفينيون »، « المستحاثات » - « مجزرة كوربا »، « الإمارة البليقية ».

في هذا العمل السردية تصامت كثرة مع لوحات ومحفورات فنانين عالميين وروادهم أعلاه.. لا بل أنه يطلق بين وقائع حياتهم من حياة العراقيين.. في

الصاعقة الثانية صباحًا أسلم غويا روحه الوحيدة إلى أحياف الموت.. أجل، غويا، هو الذي ودع عالم (اللثايات) الجميلات في الساعة نفسها التي قصفت بها الطائرات مدينة بغداد بالقتال علم ١٩٩١..

إن محمد خضير، كما أسلفنا، يهتم اهتمامًا كبيرًا وواضحًا بالفنون التشكيلية وروحية الرسامين والنحاتين.. ويقارن بين مهنة الكتابة ومهنة الرسم.. ويتقن من جرثود وشتاتين قولها أن الكاتب يرى نفسه موجودًا بفرده داخل نفسه ولا يعيش في المنكسات كتبه.. أما الرسام فهري نفسه انكسارًا للأشياء التي وضعا في رسومه، ولكي يكون قادرًا على الرسم يجب أن يحقق الرسم أولًا. لهذا فإن أنا الرسام ليست هي أنا الكاتب أبدًا، وأفكار الرسام الأدبية ليست هي أفكار الكاتب الأدبية.

لم تكن قراءة محمد خضير للواقع العراقي - كما يشير إلى ذلك الناقد الدكتور شجاع العاني - قراءة خال قرابة أيقية وعصودية معًا.. ومن خلال الدابر الهومي والمأفوف، سيظهر النص القصصية ليصل إلى العمق البشري لهذا الواقع حيث ترقق الإنسان وأشواقه، وعوميه الأزياء.. وسيصبح هذا الواقعي الهومي المأساوي، حين يأسره النص القصصية، واقعا آخر تعرض فيه الأشياء من متوالياتها في الواقع لتدخل متواليه أخرى هي متواليه النص القصصية التي يقوم على تقريب هذه الأشياء، بحيث لا يعود هذا النص مجرد استمتاع لهذا الواقع أو رصد سطحي له، بل، تقريب له.. (قراءات في الأدب والنقد الدكتور شجاع العاني - ص ٩٥)

استخدم محمد خضير التوليف السبتي في قصصه بصورة واسعة ولجأ إلى تضمين بعض قصصه نصوصًا أو نلغات بينيمية، وتشكل قصة « حكاية الموقد » مثلاً جيداً على استخدام القاص لتقنيات السرد الفخمي، ولا سيما التوليف التناوبي، ونسق التناوبي من الأنماط المعروفة قديماً في بناء الحكاية. وما يلاحظه القارئ في بعض قصص « الملكة السوداء » هيمنة موضوعية الغياب كما هو واضح في قصة « حكاية الموقد »، « الأرجوحة » و « التابوت ».

ونستنتج من خلال قراءتنا لنصوصه إننا إزاء قصص جديدة مليئة بالدلالات والإيهامات والرموز مما تستدعي قراءات عديدة وتساؤلات عديدة. وإن التصاميم الموجودة في كتابات محمد خضير لا تقتصر على النصوص الأدبية العالمية بل تمتداه إلى نصوص من الفنون التشكيلية والمعمارية.. فلرأه

المثمة في قصة « القطارات البالية » تذكرنا تلك البراة التي مثلت دورها سوفييا لورين في فلم ذي سبكا « رهرة عبد الشمس »، التي تأتي بصورة زوجها الغائب وتسال الجنود المائدين من الجبهة ما إذا كانوا قد صادفوه يوماً أو عرفوا شيئاً عنه.. (أ)

إن محمد خضير شأنه شأن أفلاطون، وتوماس مون، وجورج أورويل، وهيرمان هيسه يرسم لنا مدينة فاضلة نغم فيها يتبع رؤياه التي تخرج من يوتوبيا لتدخل يوتوبيا مضادة، تلك اليونوبيا التي يقول عنها غابرييل غارسيا ماركيث سيكون مستحيل على أي إنسان أن يتغلب إلا للآخرين حتى شكل موتهم وتحمل فيها الضلالت المحكومة بمائة عام من العزلة على فرسة ثائية على الأرض وإلى الأبد..

انخد محمد خضير من مبدئيه البصرية، أو بصريًا، بصمم اسمها الأرامي، مكانا للعدوى من نصوصه السردية.. كما جولها إلى مدينة فاضلة، فهي لم تعد تلك المدينة التي يمر بها كل إنسان، بل مدينة الحلم، مدينة التفتيل، التي يتغنى كتبها أن يراها وقد تحولت إلى مدينة الحقيقة.. مدينة الحقيقة المطلقة بين الفن والحقيقة والجمال والخير..

يقول : « إنني لا أعرف أن كنت ولدت أصلاً.. ولكن إذا كانت بيوتنا قد ولدت فلا بد أن أكون موجوداً.. وأصحب كيف أكون فيها ومسافراً إليها في حين.. الأمكنة لثهم الكتاب والشعراء شأنها شأن البشر أو أكثر قليلاً.. فمثلما ألهمت قرية أراكاتكا غابرييل غارسيا ماركيث، ومثلما ألهمت دافستان رسول حجازتوف، هي ذي البصرة، أو بصريًا ألهمت محمد خضير أن يكتب « بصريًا - صورة مدينة » التي عددها الناقد شجاع العاني نصوصاً مفتوحة...

• كاتب من العراق

محمد خضير



محمد خضير

تأليف الكاتب
١. الحكاية - بغداد - قنادي - محمد خضير
عنان - ١٩٩٥
Thenoveltoday - contemporary writers on modern fiction - Fontana 1978 - The novelist at the cross roads - David Lodge
٢. حكاية الفيل - غابرييل غارسيا ماركيث
٣. برجمة رشيد بنطو - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ٢٠٠٤
٤. قراءات في الأدب وفن - الدكتور شجاع سلم العاني - دمشق - ٢٠٠٠

مات ما خلى بحسب (١٦)، لا ملاذ إلا له
جبه لزومية الدراسة في زمن الكتاب
(زلفية): أو طليلته (وناسة)، أو عرافة
الحى (حدة بوفكران)، أو العجول المتسول
الحكيم (ولد علي)....

ومع ذلك فهو كثير الصبر، وأسع
الصبر، شديد التحدي، ولوع بالثورة
على مدينته الجميلة التي لا تستحق
إلا أن تزول (ص ٢١)، يعلم بالعلوفان
الذي يعيد ترتيب المدينة كما يريد، كما
يسمى إلى التشبه به ديوجين الكلبى
(Diogène le cynique)، ذلكم
الفيلسوف الإغريقي الذي احتقر الفنى
والأعراف والتقاليد والأخلاق السائدة،
وقضى حياته في برميل، خرج يوماً
في منتصف النهار وهو يعمل مصباحاً
ويريد: (إنني أبحت عن رجل)!

مثلما يتشبه به صوج بن عناق الملك
العالمق الجبار الذي ذكرته التواراة في
سفر (يوشع بن نون)، والذي كان يفرغ
أناس بصرخته الجائعة: (إنني جائع يا
من حان هلاكهم) فيتمارعون إليه بشئ
أصناف الماكولات، وإذا تأخرت قرية عن
نذائه عاقبها بالبول عليها، وذلك كاف
لإغراقها في طوفان رهيب.

إن رواية (اعتراقات حامد المنسي)
في مياضعة أخرى لرواية الأزهر عطية
السليبية (خط الإستواء)، وما أشبه
شخصيتها المركزية (حامد المنسي)
بشخصيات شخصية (علال ولد العريان)
البناء القنوين الذي يعزى الناس والبنية
ويتعزى أصاحهم، الجسد الملهك الذي
يمر عليه المتزولون، المستقل الذي يتحمل
صوت الأقدام العابرة، المنسي -أيضاً-
في تاريخ مدينته، الواقف جسر عبور
وشاهد تحولات بين ماضٍ جميل وحاضر
مؤلم ومستقبل مأساوي (خط الإستواء:
١٤١)، لفظته المدينة -سيرة أخرى- لأنها

تخشى ما يجعله من أسرار، وهو يتعلم
كحامد المنسي -أن يُقْرِفها في طوفان
عرقه وعرق الغفاة المرأة (ص ١٨٠)،
ويسمى -جغرافية عائلة نيلية- إلى
الوقوف على «خط الإستواء» وتجربته
من وهيمته ليصبح حقيقة، حيث يتساوى
الناس وتتضح العدالة الاجتماعية، كما
يتساوى الليل والنهار في المناطق التي
يعبرها هذا الخط.

وربما بدا لي أن هاتين الشخصيتين
متشبهتان -إلى حد كبير- على نوال
شخصية (صالح بن عامر الزويفي) في
رواية الأعرج وأسيني (نوار الزول)،
وهي كل الأحوال فإن هناك تطابقاً
كبيراً بينهما وبين شخصية الأزهر عطية
نفسه (علال ولد العريان المولود سنة
١٩٤٢ في الرواية) وقد نقتض الأزهر عطية
الشخص المولود في المنة نفسها، حامد

الأزهر عطية يكتب الرواية لقراء الشعر !

د. نبوت رجليبي *

منز أكثر من ثلاثين سنة، استهل الأزهر عطية (***) رحلة
الكتابة قاضاً مقاماً مقهوراً، ثم شاعراً مسافراً من القلب إلى
القلب (ديوان السفر إلى القلب)، (١)، لكنه -فيما يبدو- الذى عصا
الترجى على الضياء الروائي الشاسع الضيغ، فكان من قُطوف هذا
المأوى السردى الجديد رواية «خط الإستواء» (٢)، ورواية «اعتراقات
حامد المنسي» (٣)، وروايات أخرى نالت من الجوائز حفظها، ولم يزل منها
القارئ حظه (الملكة الرابعة، الروابي الجميلة، غرائب الأحوال....).

كره لهم ذلك وأحب أن يستروا على
أنفسهم، وكان المتفرج يحمل شقاه في
لسانه.

(وحامد)، اسم الشاعر المشتق من
الحمد والحمدية بمعنى الشكر ويخالف
اللفظة، (والمنسي)، اسم المفعول الوارد
صفة لازمة بهذا الشخص «المتروك»
(ويستحسن تخفيف الراء انسجاماً مع
الدلالة العميقة للكلمة في لهجتنا!).
كلنا ذاك قدره المفقود عليه.

إن (حامد) في هذه الرواية هو المنسي
المنسي ابن المنسي في عَمَّام/مدينته،
سنة أمه «منمينا» حتى ينسأ الموت
الذي أتى على إخوته الثلاثة السابقين،
نسبه الموت لتذكرك الهموم والأشجان
والمأسى، فهو الفقير ابن الفقير الخناس
البائس، أستاذ التاريخ والجغرافيا
في ثانوية البنات، الذي لفظته المدينة
ورسمته متسوّفاً وحيداً غريباً من
النوع الذي لا يملك شيئاً في حياته ولا
يترك أثراً بعد مماته (عاش ما كتب،

لكنه كاتبٌ صامتٌ خارج منطق
نصومه، زاهد في ما حوله، عازف
صن نوضاء الأضواء الإعلانية،
وصخب ليالي الوصل من سنوات
الجزائر الثقافية، لقد تلمس التجمع
والتجمع في حضرة الإلزام الثقافية
-خارج مجاله الحيوي- فأنسى نفسه؛
لا الدراسات الروائية ذكرته، ولا تاريخ
(الشعر الجزائري الحديث) أوَّماً إليه،
ما أشبهه بيله «حامد المنسي»؛ فكانه
هو أو كأنه إياه.

(اعتراقات حامد المنسي) عنوانٌ
يلخص حال الرواية وأحوال صاحبها،
جملة اسمية التقسيم، ثابتة الدلالة،
دائمتها، تنهت إلى ثلاثة عناصر يكتل
بعضها بعضاً: (الاعتراقات) وما تتضمنه
من إقرار على النفس بما يجب عليها
فيه، إلا بقى ما يفعل المتفرج، فقد أورد
صاحب (اللمان) حديث صبر: «أطردوا
المتفرجين أي الذين أقروا على أنفسهم
بما يجب عليهم فيه الحد والتفرير، كأنه

خط الإستواء

رواية

إسلاميل

اعترافات حامد المنسي

رواية

حكائي قابل للإسهار في حركة (intrigue)، يما هي أحداث يتوّد بعضها عن بعض، تسلك مسارا سرديا محدداً، وتتّبع بسنج حكايتي محبوبه وفي غيابه ذلك تخرج في شكل هواجس وإفضاءات سرديّة متقطعة، ولذلك يمكنك -حبي- تقديري الشخصي- أن تقرّ (اعترافات حامد المنسي) ثم تدوّف في منتصفها، على أن تمود إليها لتبدأ من حيث شئت (لا من حيث توقفت!) دون أن يُخلّ ذلك كثيراً باستماعك لها، يمكنك أن تحقّق هذا الهدف دون أن تكون مطالباً بالإتيان عليها كلها، تماماً كما تحنّزه ويشتعل شعري من القصيدة الواحدة... لا يقوّني ذلك إلى المجازفة بالقول: إنّ الأزهر عطية يتيّبه برواياته إلى قارئ الشعر... وهل تراء -إن- أخطأ الطريق؟... أم أنه طريق جديد لا يفقه سلوكه غير الأزهر عطية الشاعر الروائي؟...

ومهما يكن، فإنّ (اعترافات حامد المنسي) مكسب سردي لائق، وصرخة صادقة للفتق (الصوري) الأصيل للمهمل في شوارع المدينة المتضرّبة، ومعدّل للأزهر عطية المنسي في تاريخ الأدب الجزائري المعاصر (إلى أن يثبت المكس!)، لكّته يتعدّى النسيان المشين بالكلام الجميل....

* كاتب من الجزائر

ويوح الذات لذاتها؛ بلغة كانت مؤهّلة لأن تكون أكثر شاعرية، يُحكّم وجدانيه الضمير وحسن «حامد» الفني العميق، وقد أثقلها حروف الربط التي لا تكاد تترك للقارئ مسافات جمالية هارفة بملأها باستكشافاته الخاصة وتراويلاته المحتملة، ويعيّن عليها تقنية (السيد) برتابتها ولقلها أحياناً، لولا ما يتخللها -أحياناً- من مشاهد (وصفية) تُملق الفلّ السريدي وتقدّيه، فيمتزجان تمازجا ممتعاً يبلغ أوجه الفني في اليوم الثالث من الأسبوع إلثاني الذي يبدو أروعاً ما في الرواية كلّها بجوّه الشاعري وأسئلته البحرية ولغته المديّة....

ويضفي (الحوار) عن لغة الرواية -عموماً- اختفاء له أثره، ولا ميّز لذلك سوى استبداد الراوي بالرواية وأخضاعه لشخصياته (القليلة) أصلاً والثانوية مرّبة تحت سلطانه.

لكه يوضّح هذا الغياب بحضور صاخر للحوار الباطني (المنولوج الداخلي) الممتد في أغوار ذات الراوي، تستحيل معه الرواية إلى مناجاة غنائية بالغة الطول.

إنّ من بقى هذه الرواية يُشفق على ضفائها الواسع (مقابل تضليل الراوي للأماكن الضيقة) المتمثل في المدينة الجميلة-بيزها وبهرها- من ثورة «حامد المنسي» عليها، إذ يعلّتها بالمعجز المأرية النائمة على بطنها (ص: ٢٥)، مثلما ينعّتها في «خط الإستواء» بالعمارة الجميلة (ص: ٥٠)، لأنها ثورة لا تبرزها أحداث الرواية، بينما كانت رغبة وعلال ولد العريّان في الثورة الطوفانية على مدينة (خط الإستواء) ميّزة إلى أبعد الحدود؛ لأنها لفتته واختارته غيره بعدما قدّم لها عرقه وعرق والده.

الملاحظ أخيراً، أنّ الكتابة الروائية عند الأزهر عطية تكاد تخلو من متن

المنسي استأذ التاريخ بثانوية البنات هو نفسه الأزهر عطية أستاذ اللغة العربية بثانوية النهضة للبنات، الفضاء السيكدي للروايتين هو نفسه الفضاء المهني والاجتماعي للأزهر عطية....

باختصار، إنّ (اعترافات حامد المنسي) هي رواية السيرة الذاتية إلى حد بعيد، وشهادة الروائي على ذاته وواقعه معاً، وإنّ الكلمة الأولى من عنوانها (اعترافات) تُشّ باستخدام ميثية للغة المناجاة الذاتية، ثم إنّ «حامد المنسي» هو نفسه الراوي، وهو مركز الفعل السريدي الذي يضطلع به ضمير المتكلم (الأنا) الذي يسرد ذاته ويعيّل الذات الساردة إلى شخصية مركزية تتوخّد بالراوي الذي تسمعه الدراسات السردية حينها «الراوي الداخلي» المنتسب إلى المتن الحكائي، المشارك فيه، بل هو محور الحكاية كلها.

فلا عجب إذن أن تتحوّل رغبة «حامد المنسي» في الاعتراض بما ينتج في أعماقه إلى مشكرات تتحدّى النسيان؛ ترجمتها سيطرة ضمير المتكلم على سائر ضمائر السرد الأخرى، مثلما يسيطر ضمير المخاطب (المفضل لدى أهل الرواية الجديدة) على رواية «خط الإستواء»، رغبة منه في إلهام القارئ بأنّه هو ذاته المروي له ولوربطه -إن- في حكاية الطوفان الذي يود أن يفرّق المدينة فيه....

وبع هذه «الرواية المتصاحبة» (vision) (avec) التي تؤكد الراوي بالشخصية المركزية في ضمير (الأنا)، ينسج الأزهر عطية روايته (اعترافات حامد المنسي) في شكل مذكرات شخصية أو «ميويمات» على مدار أسابيع، بالكيفية نفسها التي نسج بها رشيد بوجدر روايته (ألييات امرأة أرق) على مدار ست إيام، ليهتز (اعترافاته) تنهّج في حديث الروح

(*) روائي وشاعر جزائري من مواليد ١٩٤٣ بولاية قالمة. تعلّم في تلكا حيث حصل على البكالوريا ثم ارتحل إلى ولاية سيديك حيث سقّر من ١٩٦٢، خرج معاً مع الأدب والثقافة العربية بحزمة قسطية في دنيا لندسات البرن تاسي عمل مدّته في التعليم لإشعالي، ثم ميّزاً لفترة حُرّة ثم موطأ بإدرا، ثم سنا في (الكويت)، الإمارات)، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين.

١- الأزهر عطية السعري إلى القلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨١.
٢- الأزهر عطية، خط الاستواء، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٩.
٣- الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، منشورات الإحلال، الجزائر، ٢٠٠٤.

لا مثيل له » . إن التمجيد الخارق يشير بوضوح إلى مفهوم الجليل.

وقد تجسّد الجليل لدى المصريين القدماء بالأهرامات والتماثيل الكبيرة، وسواها من الآثار المعمارية لديهم، ويرى الدكتور فؤاد المرعي أن هذه الأهرامات التي شُيّدت في الأساس لتمجيد الآلهة وإشعار الناس بالخوف والرهبة تجاهها، وتجسد في الواقع الإنسان الذي كان قادراً منذ فجر الحضارة الإنسانية على تشييد هذه المنشآت المعمارية الضخمة .

وهي الفن الإغريقي القديم اقترن تجسيد الجليل لديهم بالخوف، لكنه اقترن أيضاً بالاعتزاز بالإنسان وبالإنجاز بالحياة والحرية .

لقد جسّد اليونانيون القدماء أبطالهم وألهتهم في أساطيرهم وأثارهم النحتية بوصفهم بشرًا يمتلكون قدرة خارقة، أما هي الشعر اليوناني القديم فيتجسّد الجليل بصورة البطولي، وقد صوّروا لنا ذلك الشعر أبطالاً يتسمون بالجلال والعظمة، أمثال آخيل وهرقل وديمثريوس .

وتجسّد تجسيد الشعر الدرامي الهندي القديم للجليل من خلال الدراما الشعرية الهندية (ساكوتالا) » التي تتحدث عن الصفات الروحية السامية لفتاة هندية من خلال قصة حب شاعري سام، ينتجى الجليل في صورة الحب الإنساني الأرضي النبيل .

وفي بداية القرن الثامن عشر يظهر مفهوم العظمة لدى هنري هيوم بوصفه مرادفاً لمفهوم الجليل. يقول هيوم: « لماذا تبهتنا الأهرام المصرية أو كنيسة القديس بطرس في روما، أو السماء المسافرة الزرقاء اللامتناهية الأطراف، والجواب: إنه إلى جانب الثقة والتألق والنظام فإننا هنا نتعامل أشياء وخواص ذات أحجام هائلة، ويحاول هيوم التمييز بين الجليل والجليل حين يقول: « إن الحركة الروحية بعيد ذاتها، والمسافة العظمة، تقظف نواحي عن الشعور بالرائع بأنها تمتص بجذبة كل اهتمام الإنسان في حين أن الشعور بالرائع يستولي بفرح على جزء من إدراكنا » .

ويستند إدوموند بيركه في تمييزه بين الجليل والجليل إلى أسمى حقيقة حيث يقول: «... الموضوعات الجميلة هي ذات أبعاد كبرى، بينما الموضوعات الجميلة

مفهوم الجليل في الفكر الغربي والفكر العربي قديماً وحديثاً

د. أحمد طعمة مليح *

إست مفهوم الجليل قديم قدم مفهوم الجميل نفسه، وقد تحدثت عن هذا المفهوم كثير من الفلاسفة وعلماء الجمال قديماً وحديثاً. وقد تجلّى وهي الإنسان لظاهرة الجليل منذ العصور البدائية، ذلك أن الإنسان البدائي الذي كان عاجزاً عن وهي الظواهر الجيّدة المحيطة به، راح يؤثّر تلك الظواهر، حفاظاً على وجوده الإنساني، الذي كان مهدداً بالفتنة بسببها، أي إن كثيراً من آلهة الإنسان البدائي، يمثل قوى الطبيعة في عضونها، مثل العواصف والصواعق والرعد والبرق والمطر والأنهار العظمى والبحار والأنهار... إلخ. فالظواهر الجلييلة لم تكن بالنسبة إلى ذلك الإنسان غير آلهة جيّدة، بمعنى أن عدم تملك الإنسان البدائي لتلك الظواهر، هو الذي دفعه إلى أن يرى فيها آلهة، ينبغي اتقائها والتقرب إليها، غير أن فكرة الألوهية كانت تنحصر من الظواهر والأشياء كلما تنحصر جهل الإنسان .

الإنسان بحيث يظهر أمامها ضعيفاً غير قادر على تملكها. وعلى ذلك فالإنسان لا يشعر بالجليل حين يتعامل ساقية صغيرة، لكنه يصاب بالندمشة والتمويل حين يتعامل النبل أو الزاين أو البهر، بل « إن ما يثير الإحساس بالجليل عند الإنسان ليس الثار التي يشعلها الإنسان نفسه، بل النار السماوية، ومن المناظر الجلييلة التي تهرّ الإنسان منظر البركان الذي ينفث المصخور للفتنة الضخمة، ويصق الحمم الساائلة أثماراً » .

كما نجد لدى الفيلسوفين مفهوم الكمال « الذي يمزقونه بأنه الظاهرة الجميلة جمالاً مثالياً يتفوق على جمال كل ما عداه، والمنسجمة انسجاماً خارقاً

لقد ظهر مفهوم الجليل أول ما ظهر، في الدراسات الجمالية، لدى لوتجينيوس، الذي ربما يكون أول من أدخل هذا المصطلح إلى الفكر الجمالي، غير أن لوتجينيوس كان كثيراً ما يشير إلى دراسات سابقة عليه، ولأسمها دراسات تسميوس، مما يعني أن لوتجينيوس ليس هو المصدر الأول لمفهوم الجليل . لقد استعرض لوتجينيوس جملة من الظواهر التي تشير إلى الجليل ومنها: « الأفكار الخارقة، وتهيج المواطن، وجمال الكلمات المقترب بجملة الأفكار وأخيراً جمال الطبيعة » .

ويؤكد لوتجينيوس أن الظاهرة الجلييلة هي تلك الظاهرة التي تستعصي على

هي صغيرة نسبياً. الجمال يجب أن يكون ناعماً مشعاً، بينما العظيم ضخيم مسدود. الجمال يتجسم بالخطوط المستقيمة وإن شئت قليلاً فيجبل يكاد لا يرى، وربما رغب العظيم في الخطوط المستقيمة، ولكنه إن انصرف أو شذ عنها، فانهزاعه شديد، وبين الجمال يجب أن لا يكون غامضاً بينما العظيم ملزم أن يكون داكناً معتماً. الجمال يجب أن يكون خفيفاً ولينياً، أما العظيم فصلب بل وقهلاً.

ويقوم مفهوم الجليل لدى بيرك على أساس الخوف والرهبة، وهو يضرب لنا أمثلة على ذلك فيرى أن كل ما يمس لنا خطراً يملأنا خوفاً وخجلاً، صوت الشلال، هدير العاصفة، جلجلة الرعد. وعلى العموم فإن أي تجاوز في القوة فيجالي أكان في الفضاء أو في الزمن أو التوتر أو الصوت أو اللون أو الظلام والنجوى والظلمة المفاجئة أو الفراغ المفاجئ... تثير فينا شعوراً بالخوف، كما أن تصور الألم والخوف يعتبران أساس العظمة.

ويرى بيرك أن مفهوم الجليل يقوم أيضاً على أساس العيشة والرهبة أيضاً، العيشة التي تتألف في مواجهة ما هو عظيم وجليل في الطبيعة، وفي لحظات جبروتها خصوصاً، والعيشة هي حال من الإثارة يمسك بالنفس إلى حد الرعب... العيشة هي تأثير الجليل في أعلى درجاته، كما أن الإعجاب والتعجب والاحترام هي تأثيرات أقل إثارة وعظمة... وليس هناك ما يوازي الخوف في تمكنه لنواصي العقل ولقاءه، لأنه إدراك عميق للألم والموت فهو يعكس كما لو كان المأفئاً.

ويرى كاندل أن تلك العيشة التي تحدث عنها بيرك ما هي إلا الخطوة الأولى في تجربة الجليل، والتي سرعان ما يتبعها شعور بالسمو العقلي والأخلاقي، يقول: «المشروع الضخم للدلائل، تلك المسبب المكتسبة في السماء والراكضة بين وضئ البرق وقفصة الرعد، والبراكين بك، عنها، والأعاصير بجنونها المهل، أو المحيط ساعه هيجان، أو منزع شلال عظيم، هي تعرض قدرتنا المحدودة مقارنة بماها من ياس وقوة. إلا أنها تبدو أكثر هولاً وأكثر إثارة حين تكون نحن في أمان، هذه المشاهد جميعاً ندعوها بالجلال، لأنها تستثير قوى

روحاً فترفعها إلى حيث لم تكن في العظمتان العادية المألوفة، وتكشف فينا عن ملكة المقاومة من نوع خاص تعطينا الشجاعة كيما نقف في وجه قوى الطبيعة المخيفة».

ويرى كاندل أن الجليل هو ما يفوق العقل بسماته، ويتجاوز مدرجاتها، ويولد في نفوسنا شعوراً بالعظمة، ونشعر بعدم قدرتنا على إحاطته بأنظارتنا وحواسنا. «كما إن تفهم العظمة» يؤثر فكرة المطلق، اللامتناهي... إلخ. ونحن نشعر تجاه العظمة بالاضافة. من هنا نستنتج أن الجليل لدى كاندل يرتبط بالخوف والرعب، والشعور بالاضافة والصغر والضعف أمام الظاهرة الجلية.

كما يرتبط الجليل لدى كاندل بمفهوم القدرة الغيبية فهو يعتقد «أن الجليل هو الاعتزاز الذي نشعر به على أساس تجاوز الخوف في عملية الإيمان». ويرى الدكتور شؤاد المرعي أن ربط الجليل يشعور الاعتزاز بالنفس الذي يملك الإنسان عند اصطدامه بما هو عظيم لهو بذرة عقلانية مهمة طرحها كاندل.

ويطرح كاندل أمثلة لظواهر الجلية «فالروح والنهار ووصف زلزال إلهة الجمال أمور جميلة، أما الجبال الشامخة والمثل ووصف الجسيم فأمر جليل وأمة».

ولذا كان بيرك وكاندل يعتقدان أن الجميل والجليل مفهومان مختلفان، فإن برادلي لا يرى ذلك الفرق الكبير بينهما، لكن برادلي مع ذلك يرى أن «هناك فارقاً بين سيكولوجيا تجربة الجميل وسيكولوجيا تجربة الجليل. فالإحساس بالجميل، كما يراه برادلي، هو من النوع الإيجابي، حيث هناك شكل مباشر من التوافق بين الموضوع الجميل والذات المتأثرة. توافق يتمكس منهوا وطمأنينة وشعوراً بالوؤ واللذة. أما في الإحساس

إذا كان بيرك وكاندل يعتقدان أن الجميل والجليل مفهومان مختلفان فإن برادلي لا يرى ذلك الفرق الكبير بينهما

بالجميل فهناك مرحلتان: الأولى هي سلبية، هناك أولاً شعور بالوهن في حضرة الشيء أو الموضوع الذي لا سيطرة للحس عليه، فهناك شعور بالجزء واليهود. أما المرحلة الثانية فهي إيجابية، حيث نولد برء فعل قوي، ويولد من ألوان الوجد الذي يوحنا مع موضوعنا».

ويعتقد [نوكس أن هذا الفهم للجليل أفضل من تصور بيرك وكانط على حد سواء، لكنه يعتقد أن تجربة الجليل «أعلى أشكال التجربة الجمالية وأكثرها قوة، هي كثرة التقيد، عطية الانعزال، وهي بدائية وروحية في آن. إلا أنها ليست على مرحلتين: سلبية وإيجابية، كما يعتقد برادلي، وليس هناك بالتأكيد انتصار على الطبيعة كما رأى كاندل، ولا هي شروط العيشة المرعبة التي تأخذ بمجامع العقل والحس، كما ظن بيرك. هناك فعلاً حركة درامية، مزيج من المشاعر والأعواء، كما الموسيقا تلو بعض، لكنها تبقى كلها في إطار السياق الشعوري الأساسي للتخود مع الموضوع الجليل أو الفعل الجليل والتمتع به... ويرى نوكس أن الشعور بالجلال» ينشأ من إدراك جسيم عندنا أمام ضخامة الطبيعة وهولها».

ويرتبط الجليل كذلك لدى هارتمان بالشعور بالخوف والاضافة أمام الظاهرة الجلية، يقول هارتمان: «الجميل هو الجميل الذي يتجاوز حاجة الإنسان إلى ما هو عظيم وفارق، والذي يتجاوز الإنسان حين يحسّ به الإحجام المتولد لديه بسبب ما يتجره فيه الجليل من خوف، ويصعب إدراكه لشأته النسبية».

ويرى هينل أن الجليل هو تفوق الفكرة على شكلها التي تتجسد فيه، وهو يربط الجليل أيضاً بفكرة اللاهوتي، أو المطلق. ويرى الدكتور سعد الدين كليب أن ربط الجليل باللامحدود واللامتناهي خطأ، «إذ إن هينل يصوره مفهوم الجليل باللامحدود واللامتناهي، قد توصل إلي نقي الجلال عن الحياة الإنسانية، مؤكداً أن لمة جليلاً واحداً وهو الله، وهذا ما جعله يرى الهشاشة والذاتية في موقف الإنسان تجاه الله».

ويرفض تشيرينيفسكي تعريفات الجليل التي تربط بين الجليل والرعب أو الخوف، كذلك يرفض تشيرينيفسكي أن

الأشياء والفعّال هي وحدها التي تتصفّح بالجلال، أما الأشياء المزيّنة فلا تصبح جليلة إلا عن طريق التشبّه والإيهام حينما تولّد هي النفس انفعالا خلقيا معينا، في حين أن الجمال ينتمي إلى الأشياء المزيّنة وحدها ولا يمكن نسبته إلى الحقائق الخلقية عن طريق المجاز. فالذي نتحوّل إلى موضوع في الجمال هو إحساس، بينما هي حالة الجلال نجد أن الفعل هو الذي نتحوّل إلى موضوع، ولا بد أن يكون هذا الفعل ساراً، ولا لكان الجمال صفة سيئة لا نود أن نقابلها في العالم.

ويرى سانتانيا أن النشوة السامية التي يبعثها الجليل فيها هي لذة عقيمة تامة، توفر لنا عنصر القيمة السامي الذي كنا نبحث عنه. ويعرض سانتانيا للحالات التي يتحقّق فيها مفهوم الجليل فيرى أننا حينما نتعرّض سبيلنا أشياء غريبة نعمل على مواجهتها والتصدّي لها مما يجعلنا نشعر بأننا انفساننا عن عالمنا « ويتأثّرنا المجرّد، ومع هذا الإحساس يخلق الجلال ».

وتأكّد لارنست ربط الجلال بالخوف فإن سانتانيا يرى أننا نبتعد عن الحقيقة حينما نمثّل للجليل من خلال حديثنا عن « الكتلة الهائلة أو قوة الموضوعات وصمودها أو مظهرها المخيف، كما لو كانت هذه الموضوعات تستثيرنا بسبب إحساسنا بالخوف فيها. فالإيهام بالخطر يولّد عاطفة عميقة، ولو حدث صدفة أن نتحوّل هذا الإحساس إلى موضوع آخر وأصبح إحساساً جمالياً، فإن ذلك يجعل الموضوع كريهاً مفرّراً فحسب مثل الجثة المشوّعة. ولكنّ الموضوع لا يكون جليلة إلا حينما تلمس خطورتنا ونهرب كلفة من أنفسنا، كما لو كنا نعيش في الموضوع ذاته. . . . ويرى سانتانيا أن الجلال هو أعلى درجة من درجات الجمال.

ولا يصحّح شارل لالو مفهوم الجليل بشكل مباشر وجليّ، ولكنّ حديثه عن التشابك المتّسق الذي يشمل (الرائع - المؤثّر - الممتع) يشير إلى مفهوم الجليل، يقول لالو: « الإنسان، وهو فريسة النوار الذهني الناتج عن إدراك اللاهياتين، تلك حسب بسكال، رؤية الرائع. وأردف ومعدنا تلك، صراعاً ضدّ رؤية القدر، ومعدنا للظلم، أو بروميثيوس، معانداً في هدوء حقود، الثورة الأبدية، ذلك هو العمل

جليلة، إذا ما توفّق نهم هذا الإنسان على نهم الآخرين .

كذلك يناقش الدكتور سعد الدين كليب رأي تشيرينشفسكي حول الجليل. فيرى أن كون الجليل أكبر بكثير وأقوى بكثير من كل ما عداه يعني أن الجليل يتسم بالضعامة، التي هي مقولة نسبية تختلف باختلاف الموضوعات، وعلى هذا فقد « أخطأ تشيرينشفسكي حين رأى أن السمة المميزة في الجليل هي كونه (أكبر كثيراً وأقوى كثيراً) مما عداه. ولعلّ مثّل المستقيم الذي يطرحه تشيرينشفسكي في معرض الرد على فكرة هينل القائلة إن الجمال هو التجلي الحسي للفكرة، يمكن أن يفيدنا في الرد على تشيرينشفسكي نفسه، في معرض علاقة الجلال بالضعامة. حيث إن المستقيم الضخم الهائل لا يمكن أن يكون جليلة، إذا كان أكبر بكثير مما عداه من المستقيمت، أو في سياق علاقته بما حوله، فالضعامة في المستقيم تزيد فيها على « هيج » وكذلك يفسّر الدكتور كليب بين الضعامة والضعامة الذي هو التصرف في طبيعة الأشياء ووظائفها، وهو يرى أن الجلال لا يكون في الأشياء للضعامة إطلاقاً.

ويرى سانتانيا أننا نخطئ حين نرى الجلال بالرعب والخوف، وهو ما رام أرسطو، يقول سانتانيا: « ولكننا نجد هنا خلطاً بين العلة المادية للجلال والجلال لذاته. إن الإيهام بالرعب يجعلنا نتكلم في ذواتنا، ثم لا تأتينا أن نشعر بأننا في أمان أو أن لا شيء سيؤثّر فيها فيولد هذا فيها حركة عكسية، نشعر بالانفصال والتصر، وهو الشعور الذي يتألف منه الجلال في الحقيقة ». وضيف سانتانيا: « إن

يكون الجليل هو تفوق الفكرة على شكلها الذي تتجسّد فيه، كما يقول هينل، ويرى أن تفوق الفكرة على الشكل لا ينتج عنه بالفعل مفهوم السامي، بل مفهوم الشيء الضبابي، غير المحدد، ومفهوم انعدام الشكل، الفصح.

أما ربط الجليل بفكرة اللاهياتي أو المطلق، كما أكّد هينل، فإنه يعطي باهتمام تشيرينشفسكي، يقول: إن « عبارة السامي هو ما يثير فيها فكرة اللاهياتي (أو ما يظهر في ذاته فكرة اللاهياتي إذا ما استخدمنا عبارات المدرسة الهغلية) تظلّ تعريفاً للسامي بالضبط ». غير أن ربط الجليل بفكرة المطلق اللامحدود هو ما لا يؤيده تشيرينشفسكي إذ لو كان الجليل « هو اللاهياتي لما كان هناك شيء سام، في العالم الذي يقع تحت حواسنا ويؤثّرنا عقلاً ».

وتحدّث لنا تشيرينشفسكي تعريفه للجليل فيقول: « السامي هو الشيء الأكبر كثيراً من الأشياء التي نراها في الموضوع السامي هو الموضوع الذي يفوق بقياسه كثيراً الموضوعات التي تقارن به، والظاهرة السامية هي الظاهرة الأقوى كثيراً من الظواهر الأخرى التي تقارن بها ».

يؤكد تشيرينشفسكي في المقبوس السابق أن الجليل يتميز بكونه أكبر بكثير وأقوى كثيراً مما سواء، ويستعرض تشيرينشفسكي الأمثلة التي تؤيد فكرته التي تؤكد أن الجليل أكبر من كل ما يقاس به يقول: « . . . وأمواج البحر أعلى كثيراً من أمواج هذه البحيرات، ولذا فالمصافة في البحر ظاهرة سامية، وإن لم تكن تهدّد حياة أحد، الريح العاتية أثناء العاصفة الرعدية أقوى مئة مرة من الهواء العادي، وصفيرها وزئيرها أقوى كثيراً من صفير الريح القوية العادية وزئيرها. . . . ويرى الدكتور فولاد الميربي أن تعريف الجليل لدى تشيرينشفسكي يعانني من عيوب عدّة، إذ إنّنا نجد لدى تشيرينشفسكي وصفاً للجليل للموضوع الجليل، في حين يفهم الوصف النوعي له، كما يتسم تعريف الجليل لديه بالانساع، إذ من البديهي ألا يكون كل شيء أكبر جليلاً، وعلى سبيل المثال: إن شرارة الإنسان ونهمه إلى الطعام لا تجعل من شخصيته شخصية

يرى سانتانيا

أننا نخطئ حين

تربط الجلال

بالرعب والخوف

وهو ما رآه أرسطو

وجلاله فوق كل جلال. كما تتحدث من خلال هذا المقبول طبيعة الجليل، فالجليل يتسم بالعمقة والمجد.

ولقد سار الفلاسفة والمتصوفة العرب المسلمون على خطى الفارابي، في تحديد مفهوم الجليل، فإن البناغ يقول: «ومن تجلى له بعبقريته الواجبة له من العز والتهر والطمعة والجهروت والسطوة والقدرة والاستيلاء، ونظر إلى نفسه فراهها فقيرة مقهورة ناقصة ذاهبة ما عز كبريائه وقهر سلطانه، فوجد لذلك في نفسه من الدهش والذهول ما يكاد يطمس معالم ذاته، ويُمسِكُ رسوم صفاته، فيقال: إن هذا مشاهدٌ لصفات الجلال».

إنَّ تَمَنُّ ابن البناغ هذا يضيف إلى صفتي الطمعة والمجد، التي يتفتح بهما الجليل، صفات أخرى هي: القهر والسطوة والاستيلاء. فالإنسان تجاه هذه المعاني الجديدة للجليل يشعر أيضاً بالصالة والخوف والرهبة من هذا الظاهر ذي السطوة والجهروت.

أما عبد الكريم الجليلاني فيعرف الجلال بقوله: «الجلال عبارة عن صفات الطمعة والكبرياء والمجد». والجلال المطلق مفضّل بالله تعالى «، إن هذا النصُّ يؤكد ما أشرنا إلى سابقاً، من أن جلال كل ما عدا الله، لدى العرب المسلمين، هو جلال ناقص، أو نسبي، فالجلال المطلق التهائي من صفات الله التي لا ينافيه فيها أحد.

أما ابن عربي فإنه يؤكد صفة القهر التي تحدث عنها ابن البناغ، غير أن هذه الصفة، هي الصفة الوحدية في الجلال، لديه، يشول معرّفًا الجلال: «توحيّت القهر من المحضرة الإلهية».

إنَّ تلك المقبوسات التي أوردهاها تؤكد أن الفلاسفة والمتصوفة العرب المسلمين لم ينفوا وجود الجليل في الحياة اليومية، أو في الكائنات، فقد رأينا أن الجلال عندهم متحقّق في كل ما هو كامل أو عظيم، غير أن ما ركّز عليه هؤلاء، هو كون الكمال المطلق والجلال المطلق صفتين خاصّتين بالله وحده.

• كاتب وكاتبة من سورية

الجليل يقوم على المزج بين المشاعر الإيجابية والسلبية نحو الموضوع في وقت واحد

لا نجد إلا عند الفلاسفة والمتصوفة، أما الأدباء والنقاد فلا نجد عندهم أي حديث عن هذا المفهوم. وقد كان العرب المسلمين سبق في الحديث عن هذا المفهوم، إذ إن المصاحفات الأولى لهذا المفهوم لديهم قد بدأت ابتداءً من القرن العاشر الهجري، أما العرب فلم يظهر هذا المفهوم لديهم إلا في أواخر القرن الثامن عشر الهجري.

لقد ارتبط هذا المفهوم لدى الفلاسفة والمتصوفة العرب المسلمين بالذات الإلهية وصفاتها وأفعالها، فالجلال صفة من صفات الخالق عزّ وجلّ، وسنحاول هنا، أن نتناول فقط التحديدات والمعاني الأولية لهذا المفهوم، لدى هؤلاء الفلاسفة والمتصوفة، ولن نخوض في الحديث عن الجلال بمفهومه الصوفي البحت، المتصرف إلى الذات الإلهية.

يقول الفارابي: «إن العظمة والجلالة والمجد هي الشيء إنما يكون بحسب كماله، إما في جوهريه، وإما في عرضي من خواصه، وأكثر ما يقال ذلك فيها، إنما هو لكمال ما في عرض من أعراسها مثل اليسار والعلم، وفي شيء من أعراس البدن. والأول لما كان كماله بائناً لكل كمال، كانت عظمتة وجلاله ومجده بائناً لكل ذي عظمة ومجد».

إن هذا المقبول يشير بوضوح إلى أمرين اثنين: أولهما أن الكمال شرط للجلال الأساس، فمن دون الكمال، لا وجود للجلال، وثانيهما أن جلال كل ما عدا الله هو جلال نسبي، فالله وحده هو صاحب الجلال التهائي المطلق،

المؤثر. والموت المفاجئ والطرائف الذي ماتته جوليا روسو، وفرجينيا برنارد، ذلك هو الأثر المفجّع، في فن العمارة، الكاتدرائية القوطية ترقى إلى الرائع، والظلال القديم الصامد للصور يرمي إلى شيء مؤلّن، والانهيار العنيف ليبت مصروق أو مضروب بالقنابل شيء مفعج «، يلاحظ في المقبول السابق أن الجليل صراع الإنسان مع القدر، وكذلك صراع أوديب ومعجالة بروميثيوس وموت جوليا وغيرها، كل ذلك يمثل شكلاً من أشكال المأسوي، أما مشهد الظلال القديم فإنه مظهر واضح من مظاهر الجليل.

إن الجليل مفهوم جمالي يرتبط بمفهوم الجميل غير أن هذين المفهومين منفصلان أحدهما عن الآخر، والفرق الأساس بينهما يكمن في وأن الجمال علاقة منسجمة متطابقة كيميائية بين الواقع والمثل الأعلى يحتمل فيها الشر والفرح والحرية، أما الجلال فيفتقر كميائية حدوث التوافق بين الواقع والمثل الأعلى، ويذهب في القوة والتعاطف إلى ما لا نهاية، فيولد شعور الاحترام والتوقير الذي يؤكد توقو المالم على القوة الإنسانية من جهة، وإصرار الإنسان على تأكيد ذاته وحرية إزائهما من جهة أخرى «، وهذا يعني أن الجليل يقوم على المزج بين المشاعر الإيجابية والسلبية نحو الموضوع في وقت واحد، إنه الشعور بالسور والخوف مما، نحو موضوع معين.

وصفة القول: إن الجليل يتحقق من خلال الشعور بالعمقة والسمو إزاء المواضيع أو المشاهد المختلفة. يقول إتيان سوري في هذا المجال: «ما من أحد، إزاء ضخامة الأهرام أو أبي الهول، وإزاء بساطة تخطيطهما، إلا وتندريه المشاعر الكثيفة التي تنبش الجراة، ويغيرها الفموض، وتولد لها العظمة في أغوار النفس البشرية».

إن الجليل « يعلني علينا ويتحدانا، فقد يكون أكثر مما نستطيع إدراكه حسيًا، كالمسما، أو أبعد عن ههنا كالفضاء، أو قد يعلو على مفاهيمنا المألوفة للخير والشر كاله. . . فلا بد أن نشعر إزاء الموضوع بأننا خائفون أو مبهوتين، وأن نعلم أيضاً بأننا ارتفعنا خارج أنفسنا عند محاولتنا الإحاطة بالتساعة أو بمعناه أما مفهوم الجليل عند العرب المسلمين فإنه

فيلم الشهر

بابل

الربع حكايات

يحيى النسي

B
A
B
E

المخرج اليخاندرو غونزاليس يحدد اليوم من أشهر المخرجين المكسيكيين

زوجته بمساعدة أهالي القرية
وإمكاناتهم الضعيفة ريثما
تأتي طائرة خاصة لنقلها إلى
مستشفى، وفي كل هذه الأثناء
يصل الخبر إلى العالم والجهات
الأميركية عن هجوم إرهابي، فيما
تبدأ الشرطة المغربية تحرياتها
حتى تصل إلى الحقيقة.

هناك قصتان فرعيتان ترتبطان
بهاذين القصتين، أولاهما قصة
المربية المكسيكية إميليا "المثلة
أدريانا بارال" وحكايتها هذه
مرتبطة بعائلة الزوجين، وهناك
قصة من اليابان عن أرمل وابنته،
ولقصةهما تدرج مع بقية
حسن والعائلة المغربية، ومن هنا
تبدأ هذه القصص الأربع معا
في التضايف وكشف ما ورثها
للمشاهد الذي يظن أول الأمر
أنه يشاهد أربعة أفلام بأربع لغات
لا يلمسها.

أعود إلى حكاية المربية إميليا
وهي تغتني بطفلي الزوجين
الأميركيين، في بينهما وبعدها
يهودان من رحلتها المغربية.



ابنته، والحب السريع مثل قطارها اللاهته، يعرف أن الحياة على هذا الكوكب متباينة وبينها هوة كبيرة رغم أننا في الزمن نفسه. أما الرسالة المهمة التي أراد المخرج أن ينقلها لنا فهي تتعلق بموضوع الإرهاب الذي صار مشجبا يعلق عليه الأميركيون ما يجدي لهم، حتى لو كان الأمر بالصدقة والعينية التي نقلها لنا الفيلم، فقد قامت الدنيا ولم تعد تلك الطلقة التي اختزلت كثف السجدة سورازي والمخلت واللات الأبناء الخير كحادث إرهابي مدمر، ولكن كل ما في الفيلم يكشف مقدار البنية التي تحكم بعض الأحداث أحيانا، والتسرع في الحكم غالبا. فقد كان ألكساندرو موقفا في نقل تلك الحيلة التي تعلم أبناء القوية القوية الوداعة وهم يقدمون كل ما يستطيعون لإنقاذ سورازي، وفيه القليل السياسي من أن يأخذ المولات التي مدعا إليه ريتشارد لأنه قام بواجبه الإنساني، وتعامل ببعيته كعفري سواء كان من أصول عربية أو أمازيغية. ينبغي أن أسجل هنا إعجابي بأداء النجمين بيت وكلانشيت البسيط والمعقوي والعقيل في الآن نفسه وكذلك أداء الممثلة اليابانية رينكو كيكوشي الرائع لتقمصها دور الفتاة اليكساء الضعيفة الجائعة لتسكن الحنان والحب، فقد عبرت حفا عن الإغتراب الذي تعيشه في ظل تقوّل المجتمع الحديث، والفساد الجسدي بأنانيته المفرطة. أما أداء الممثلين المغاربة فقد جاء أيضا سلسا، ويبدو أن معظم هؤلاء الفنانين ليسوا بالآدوار من القاس العاديين وليس من الفنانين ما عدا ضابط الشرطة، وعلى أية حال فإن فيلم "بابل" يستحق الكثير من الكتابة والتحليل إن في بنيته الفنية أو في موضوعاته الشائكة، وهو يشبه قصيدة بصريّة عميقة الدلالات صاغها البشر جميعا.

كتبه
yahiqaissi@gmail.com

رحلة صيد، وقد أهدى بنسقيته إلى دليله السياحي حسن، أي البنية نفسها التي أطلقت منها الرصاصات بالرجال الحافلة حسب ما كانت تحقيقات الشرطة اليابانية والمغربية، وهنا يفرق المشاهد بتفاصيل حياة الفتاة شيكو التي تشكو من غياب الحب، وتحاول أن تعوضه بالجنس، ولكنها أيضا تفشل، وكأن النفس لا يتقبلون أية علاقة مع من تنقصه إحدى النعم كالنعم أو السمع أو النطق.

المهم أن تعرف بأن المخرج ألكساندرو قد استلخ فعالية عالمة وفيلمه جلي أن يظلم حكاياته معا ليؤتم ثا فيلمها بسببا، سببا في أن نفسه.

بالألمانية وسببها الصرية يمكن مساعد الفيلم أن يستمع أولا وهو يتجول في أربع حكايات معا بأربع لغات ويتعرف على التفاصيل الصرية التي صاحبت كل حلالة، ولعله من الواضح أن المخرج قد أجاد في أن ينجز لنا أربعة

الأمم في فيلم واحد، فمن يرى الجزء الشرقي يظن أنه يشاهد فيلم مغربي، ومن يرى الجزء الياباني يظن أيضا أنه يشاهد فيلمًا يابانيًا، وهكذا في الجزئين الآخرين، وهذا يدل على وصي المخرج في الاقتراب من هذه المجتمعات التي تباينت أسننها تماما، ونقل ثقافتها، بالانسجام مع الصياغة البصرية اللامعة لها، فالكاميرا تنقل لنا الجبال المغربية وطبيعتها القاسية وكذلك تفاصيل الحياة المتقشقة في قرية بعيدة جدا عن الحياة العصرية، دون أي مبالغات أو توش تجميلية، ومن يرى الجزء الياباني حيث زحمة الحياة الحديثة في طوكيو وضربة هذه الحياة التي تلتكس الآن من

وتضطر المرأة إلى الذهاب إلى المكسيك للاحتفال بزواج ابنتها، ولا تجد من يعتني بالطفلين، لهذا تسطحيهما معها برقة أخيرا سانتياجو "الممثل المكسيكي جاولي جارسيا برزال"، وبعد ليلة فرح صاخبة تخللها دلق الكثير من الخمر في البطون، تعود برقة أخيرا والطفلين إلى البيت لكن شرطة الحدود توقفهما، وهنا تجري مجموعة من الأحداث الدراماتيكية لهذه المجموعة لست في سياق ذكر تفاصيلها حتى أشرك المشاهد الكثير ليري، أما الحكاية اليابانية فهي لأرمل يدعى ياسوجيرو (الممثل الياباني كوجي ياكوشو) يعمل مديرا لبنك، ويمش مع ابنته اليكساء شيكو (رينكو كيكوشي)، ولا شيء يشير إلى علاقة قصتها العنيفة بأحداث الفيلم الأخرى إلا حينما نلفظ أن ياسوجيرو كان قد أتى إلى المغرب في



وقد جاء الفصل الثالث بعنوان: الكتابة التاريخية عند المرادي، وفي هذا الفصل يبحث المؤلف في سؤال مركزي، لماذا اهتم المرادي بالتاريخ؟ وجاء عنوان الفصل الرابع على هذا النحو: منهج المرادي في الكتابة التاريخية. وفي الفصل الخامس تناول المؤلف المعرفة التاريخية عند المرادي.

يتصدر هذا الكتاب تقديم بقلم الاستاذ الدكتور عيد العزيز الدوري، حيث ذهب الموري الى ان هذا البحث يقدم دراسة جادة عن معد خليل المرادي الذي ترجم لعملاء دمشق وبلاد اسلامية اخرى من اهل القرن ١٢م/١٨م اضافة لكتابات تاريخية اخرى، وما يميز هذه الدراسة نهجها، فهي دراسة اكايدمية تبني منهجيتها ابتداء من خطتها، وكتبت بأسلوب اكايدمي منسج، ومنهية واضعة بالتوثيق، مع وفرة في المعلومات ومحاولة لتقديم الجديد.

اما الدكتور مهدي مبيضين مؤلف هذا الكتاب، فقد اشار في مقدمته لكتابه الى ان هذه الدراسة تركز على النظرة للتاريخ والجمهور المعرفية في كتابته، في بلاد الشام اولا، ثم تقصد التركيز على مزارع الدمشقيين التاريخية، وميولهم واهتماماتهم، وتصبح أكثر تحديدا حين تتناول جهود المؤرخ محمد خليل المرادي الذي جاء احترامه - كما يقول المؤلف - كونه يمثل توجيها لدراسة الكتابة التاريخية في بلاد الشام، ولكونه اسهم عبر علاقاته في تأليف تواريخ مصرية مثل كتاب الجبرتي «حجائب الآثار»، وفي تواريخ اخرى مثل كتاب «تراجم اهل القدس» لحسن بن عبد الطيف القدسي، كما انه تمتع بقدرات معرفية وثقافية، ومداير سياسية ومكانة مهمة بين اقرانه من مؤرخي القرن الثامن عشر الميلادي.

ويذهب المؤلف في الفصل الثاني من الكتاب، وهو الفصل الذي تتناول فيه اسم المرادي ولقبه ونسبه، الى ان المرادي هو صدر الدين ابو الفضل محمد خليل بن علي المسيني، البخاري الاصل، الدمشقي المولد، المعروف بالمرادي، ويذكر ايضا بابي المودة. ولد كما اخبر عن ذاته في دمشق ليلة الاثنين ١٠ ذو الحجة ١١٧٣هـ/ ١٢ ايلول ١٧٥٩م وتوفي كما يشير اقرن مصدر لمصره في «مقتبل شبابه» في شهر صفر من عام ١٢٠٦هـ/ رجب ١٧٩١م.

وبالنسبة لحيات المرادي العلمية، فتشير السجلات الشرعية - كما يقول المؤلف - الى ان المؤرخ المرادي تولى وظائف مختلفة، حيث شغل رتبة معيد المدرس في المدرسة السلطانية، وتولى اوقاف جامع السنانية وعمل على اصلاح نظامها، وأشار الى ان والده قام بعمل ذلك، في معرض حديثه عن اعمال والده، كما شغل وظيفة قراة ما تيسر في الجامع الاموي.

ويذهب المؤلف الى ان المرادي ابن السبعة والعشرين عاماً الذي تولى هذه الوظائف في سن مبكرة فيما لا يقدّر، قد ساعدته جملة عوامل على ان يبلغ ما وصل اليه رغم حداثة سنه، وهذه العوامل تتمثل بالانتماء لأسرة من الاشراف، الى جانب علاقاتها الوطيدة مع سلاطين بني عثمان، واعيان ووزراء العاصمة العثمانية، هذا من جهة، ثم هناك مشيختهم للطريقة النيشيندية، وعلاقاتهم الاقتصادية من خلال الشراكة التجارية مع أسرة آل العظيم من جهة اخرى، اضافة الى مسيهم لتعزير اوضاعهم الاجتماعية عن طريق المعاصرة مع اهم العائلات الدمشقية، وهذه العوامل مجتمعة وفرت لآل المرادي فرصة الحصول على رتب ومواقع جعلتهم في مقدمة اعيان المدينة.

ومن الجديد بالذكر ان الكتاب ضم في نهايته ملاحق منها: شجرة نسب المؤرخ المرادي، والمنة للتقوية عند المرادي، وتراجم السلاطين والولاة من الزعماء، وتراجم الاشراف، وغيرها.



■ إعداد:
د. أحمد النعيمي *

«فكر التاريخ عند المرادي»

للدكتور «مهدي مبيضين»

عن دار ورد للنشر والتوزيع، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدر مؤخرا كتاب جديد بعنوان: «فكر التاريخ عند المرادي في العصر العثماني» محمد خليل المرادي ودوره في الكتابة التاريخية، من تأليف الدكتور مهدي مبيضين.

يتبع الكتاب في (٢٤٠) صفحة، ويضم خمسة فصول، حيث حمل الفصل الاول عنواناً: التاريخ والمعرفة التاريخية في دمشق خلال القرن الثامن عشر للميلاد، بينما جاء الفصل الثاني بعنوان: المرادي حياته وثقافته، وتناول المؤلف في هذا الفصل اسم المرادي ولقبه ونسبه وأسرته، وشيوخه، وزوجاته الجيديات، وحياته العملية، ومؤلفاته.

يقول المجلوني: «وكان ان استقرّ بي الأمر على أن الرواية قوامها الشخصية الانسانية ذات السمات الواضحة والبنات النفسية والفني المتميز، والتضمين السيكولوجية التي يكون عندها الصراع او التفاعل مع الآخرين في زمان معلوم ومكان معلوم ايضاً.. من أجل ذلك وفقت حاتراً أمام ما كتبه الصليبي رمضان الرواشدة في عمله هذا، لأنه أقرب الى أن يكون مونولوجاً روائياً واقعياً في مكان شوي بين الحكاية والشمع، يأخذ من هذا بطرفه ومن ذلك بطرفه، ولأنه مكتوب على ما فيه من رمزية وتوحيب بقصدية واضحة تريد لتبحث خطاباً سياسياً في تضاعيف الكلام، ولأن أي تقييم له خارج دائرة هذا المقصد قد يظلمه، أو قد يغيب الرسالة الضمنية فيه في اقل تقدير».

ويضيف المجلوني: «أما لماذا سميت هذا العمل مونولوجاً فلأنه دألر جملة وتضميناً بين البنات المشوقة وذاتها.. بين الفرع المست. شرقي النهر وبين ايكنه الوارفة الضاربة جذورها منذ الأزل غربية.. بين الفؤاد والواقع، بين قلق التمسك ويرد البتة، بين هذا الفتى العربي الأزدي وبين قدس الأقداس في الأرض المباركة...».

ويصل المجلوني الى أن «في هذا العمل ما قد يفري الناقد بالخوض في حديث الأجناس الأدبية، وتقنيات السرد، وأساليب الترميل، وقضايا النحو، وطرائق التعبير، الا انني اجتزئ بتوجيه النظر الى جوهر الخطاب فيه، ولبّ الألباب منه، وهو هاجس الوصل بين شقي النفس، وهاجس الوحدة المقدسة بين ضفتي النهر، فذلك هو غاية المرام والمقصد الاسمي للكلام، وخاصة في مثل هذه الأيام المدلهمة التي تعيشها امتنا، وأمام ما يوهنا من اسباب التمزق وما يراد لها من اسباب الهوان».

ويختتم المجلوني مقدمته بالقول: «ومهما يكن من أمر فإننا مع رمضان الرواشدة في النهر لن يفصلني عنك أمام عمل ادبي يستجيب لأعمق لنداءات الوحدة بين الأردن والمطمين، وأمام صورة جميلة من صور الوعي غير الملثب باستحقاقات هذه الوحدة التي هي مطلب كل عربي حر».

والذي يقرأ «النهر لن يفصلني عنك» يجد أن مقدمة المجلوني دقيقة، مصيبة في رؤاها وآرائها، حتى يكاد لا يترك زيادة يستدري، بل انه يلاحظ هذا الامر منذ الصفحة الأولى من الرواية التي تبدأ على هذا النحو: «يا من عيذك عن موائله، اني أسالك جيك وحب من يحبك والعمل الذي يبلقني جيك.. أه.. اجعل جيك حباً أحب الي من نفسي ومن أهلي... أه.. اكشف لي الحبيب حتى أراك» ص ١.

ولعل أكثر الملاحظات وضوحاً في هذه الرواية انها اقتربت من الشمع، حتى بدت كما لو كانت قصيدة، ولعل سبب ذلك الموضوع العاطفي الذي تناوله هذه الرواية، حيث يقول المؤلف: «يا حبيبي النهر المقدس لن يفصلني عنك ومنه. وأنا يوسف يا حبيبي هاملتي وقرّي عينا فأتنا الآن أسهر في دؤيب الجلوب مبلعاً بهيك، أسهر نحولك أتم مسرى القلب ومرواح الخيال، فالتطريبي مهما طال هذا الليل فالنهر لن يفصلني عنك، أمليتي، فأتنا لك، أنا لحبيبي وحبيبي لي» ص ٢٧.

جملة القول: ان رواية «النهر لن يفصلني عنك» مؤلفة من ٢٧ رواية الرواشدة رواية وجدانية هي المقام الأول، لكن الوجدان هنا يتجه نحو أرض مبتلة، وليس نحو حبيبة مرفهة، ومن جهة أخرى فإن هذه الرؤية قد تثير جدلاً حول جنسها الأدبي، وبحول مقدرة النص البشري على استيعاب الشعر، أو الشعر في البشري، والنشر في الشعر،



«النهر لن يفصلني عنك»

لـ «رمضان الرواشدة»

عن دار أزمنة للنشر والتوزيع في عمان، صدرت مؤخراً رواية جديدة بعنوان: «النهر لن يفصلني عنك» من تأليف القاص والروائي الأردني رمضان الرواشدة.

تقع الرواية في (٨٦) صفحة، وقد تصيرتها مقدمة بعنوان: «نداء الوحدة وهاجس الاكتمال» بقلم الأستاذ إبراهيم المجلوني.

ونرى في هذا العرض الموجز أن نقف عند بعض ما جاء في مقدمة الأستاذ إبراهيم المجلوني، لأن هذه المقدمة استطاعت أن تسيّر أعوار هذه الرواية، وأن تحيل بكثير من جوانبها ومفاتيحها.

بعنوان «بهاء الفيوض»، وضمت قصائد منها: زهرة الماء، دموع الإشارة، آنية القضة، وشم الجبين، وغيرها.

ونجد الشاعر يكتب لديوانه مقدمة يقول في مطلعها: «هَذَا هُوَ دِيوانُ اَرَوِي، زَوْجَتِي الْفَاضِلَةِ، وَسؤالُ الْاَخر الَّذِي لَازِمَتِي طَبْلَةَ مِدَّةِ كَتَابَتِهِ لَمْ يَخُذْ اَوْرَاهُ، هَلْ مِنْ الْمَقُولِ وَالْمَعْنُودِ اَنْ يَكْتُبَ شَاعِرٌ لَزَوْجَتِهِ دِيوانًا؟» وكانت غريبة السؤال في حدّ ذاتها تثير في كثير الاستعجال، وأنا أقرا وأتشر قصائد هذا الديوان، وذلك أن السؤال لم يتغير، إنّ لذاته، أو ذات موضوعه، والجواب عميق وبسيط، في آن، امام وضوح وعمق القصائد التي شتتها ان تكون على قري قصيدة التفعيلة، يُضفي الوزن الشعري عليها، الى جانب الابتاع بعداً أثرياً مشكلاً بالمتناظرة، ومؤثلاً بالبساطة والوضوح، ص ٧.

وتحت عنوان «تصديرة نجد قراءتين نقديتين في ديوان «اروي»، القراءة الأولى للدكتور محمد خرماش، والقراءة الثانية للدكتور حفناوي بعلي، وفي القراءة الأولى يقول خرماش: «ان العنوان الذي اختاره الشاعر لهذا الديوان هو مجرد اسم علم مقدر، وقد يكون لذلك دلالة من الاسم ذاته، كما قد يكون له ايحاء معاني التخصص، وكان الديوان كله قصيدة واحدة عنوانها اروي، وعلى أي حال يمكن التعامل معه باعتباره الموضوعية الكبيرة أي الثيمة الأساس التي تُؤطر النفس الشعري وتحكم القصائد وتؤسّس الرؤية، وفي هذه الحال سيكون الاسم بمثابة مركز الدائرة الذي تتطرق منه عدة اشعارات تلتف المناخ العام للديوان، وتجعله معبياً على التصنيف الموضوعاتي أو التصنيف الفرعي أو حتى التصنيف الكلامي، فلا ندري هل يبشر بقضية أو بحالة نفسية أو بمرافعة معنوية، أو بمجرد بوح ومكاشفة بقوافر وخليجات، ولذلك ننتظر ما تقوله أو ما لا تقوله القصائد كلها. كما يمكن اعتباره مفتاحاً رمزياً نحو تأويلات أو قراءات ستقودها القصائد اللاحقة كذلك، وعلى أي حال، فهو يبيّن باب الاحتمالات مشرعاً ويغم عن اشياء كثيرة» ص ١٠.

أما د. حفناوي بعلي فهذهب الى ان نادر هدي يكثر من استعمال مفردات الرحلة والسفر والتطواف، وهي مفردات تكشف الهمد الصوفي للبارات «فهيبة الصوفي رحلة يشهد فيها تحولات، وهو يرتقي من مقام الى مقام آخر، الى ان يبلغ مقام الفناء والبقاء، عن نفسه والبقاء بالله» ص ١٢.

ويؤكد د. بعلي فكره هذه عندما يقول: «وصوفية العنوان التي حاولنا تلمسها في تركيبه، تجسدت بجلالة في العناوين الفرعية لهذا الديوان، التي كان عنصر التصول فيها خيطاً، يشد بعضها الى بعض ويحقق تماسكها، وقد ارتبط فيها بالمعاني الصوفية باعتباره ينهيا ويمتقها» ص ١٤.

ومن قصيدة «صباح الخير يا اروي» نورد ما يلي:

صباح الخير أم محمد

جلي

بوقع خطك انداء الصبايات

وهيئي لغوي الزوايا والأرباب

همس جفونك التملّی

تباركه... وبقيته...

منازل للفد الأملی

صباح الخير بعبانة اليك

ويا أغلي من الولد

ويا أملاً بنباه

بخصب الذات والجليل



أروي

لنادر هادي

عن وزارة الثقافة، وضمن سلسلة «أبداعات» وهي سلسلة كتب شهرية تصدر عن الوزارة، صدر ديوان شعري بعنوان «اروي» للشاعر نادر هدي.

يقع الديوان في مائة وثلثين صفحة، ويضم ما سُمّاهما الشاعر ثلاث لوحات، وقد حملت كل لوحة من هذه اللوحات اسماً خاصاً بها ومجموعة من القصائد: فقد حملت اللوحة الأولى عنوان «اروي»، وضمت قصائد منها: صباح الخير يا اروي، الأمل الخفي، ضوء العين، أنت الآن هادي، إتيهات حبيبي، ابع الأمل وغيرها.

أما اللوحة الثانية فجاءت بعنوان: «الجزائر... التراب» وضمت قصائد منها: هب لي حكماً، الصرخة الأولى، لا بد أن أعود إليك، وغيرها. بينما جاءت اللوحة الثالثة

كتاب بعنوان: «المصور مستقبلية: الكون والعقل واللغة».

يقول المؤلف في مقدمة كتابه: «نحن من صنع التراث، فالتراث غير موجود بشكل مستقل عنا، بل يعتمد على وجودنا، ولذا لا نخلقنا بل نحن نخلقته باستمرار من خلال دراسته، بكلام آخر، التراث غير موجود بل نحن من نقرر وجوده وكيفية وجوده أو عدم وجوده. وهذا يفسر لماذا الشعوب المختلفة لديها تراث مختلف، أما الشعوب المتقدمة فلهذا تراث متقدم. فيما أننا نحن الذين نخلق التراث، إذن سنخلق تراثاً يشبهنا ص ٧».

وإذا كان مثل هذا الكلام يعتمد الجدل، كما يحتمل الرهض، فإننا هنا لن ندخل في هذا الجدل، لأن هذا الجزء من المجلة مخصص لاستعراض الإصدارات الجديدة، وليس للاشتباك مع أصحابها، ونتيجة لذلك فإنه بإمكان القراء إثارة مثل هذا الجدل.

يسمى المؤلف في الفصل الأول من هذا الكتاب إلى إيجاد تعريف واضح للمصور أصولية، وفي ذلك يقول: «المصور أصولية هي الاتجاه الذي يحاول الخروج من الأصولية والحدادية، وبينما تقول الأصولية أن الدين صادق في المطلق وثابت ومن الممكن تأصيل المعتقدات الدينية والبرهنة على صدقها، تدبر الحدادية أن الدين غير مطلق وغير ثابت بل تقول أن كل شيء في الدين متغير. هذا ثاني المصور أصولية لتؤكد على إمكانية اتجاه آخر يجمع بين الاتجاهين الأصولي والحدادي ويتخطاهما. تقول المصور أصولية أن الدين مطلق وثابت في المستقبل فقط ومن الممكن البرهنة على صدقه في المستقبل فقط، بينما كل ما في الدين متغير في الحاضر والماضي ومن غير الممكن البرهنة على صدقه في الحاضر والماضي» ص ١١.

ويحاول المؤلف أن يصل إليه في كتابه أن «فلسفة اللغة هي العامل الأساسي في تحديد الآراء والمواقف المختلفة في علم الكلام والتفسير الديني والفلسفي، ولا يصدق هذا على الإسلام فقط بل يصدق أيضاً على الأديان كافة، فمع اختلاف مواقفنا في اللغة والمعنى يختلف مواقفنا الدينية والفلسفية، والنتيجة المباشرة لهذه الفرضية هي أن المذاهب المختلفة في اللاهوت والتفسير الديني معتمدة على فلسفة اللغة» ص ١٨٩.

ويرى المؤلف بأن «من أهم فضائل المصور أصولية نجاحها في تفسير لماذا يشكل البحث المبرهي صعبة تصحيح مستمر. فيما أنه بالنسبة إلى المصور أصولية الأصول الحرفية هائلة في المستقبل فقط، ومن المفترض أن تبني المعارف على أساس هذه الأصول، وبما أننا في الحاضر وكما في الماضي، نيلنا المستقبل ما زال يعدل نحو المستقبل، فإن البحث الحرفي يظل عملية مستمرة لا تنتهي. وبذلك يصدر تصحيح بين المعارف بما يستدعي تصحيحها بشكل مستمر هكذا تدبر المصور أصولية لماذا يكون البحث الحرفي صعبة تصحيح مستمر، ولذا تصحبات المعارف عبر التاريخ والتي المروية ص ١٩٠».

خطة القول: في كثير من عجمي ما يلتفت النظم في جعل أفكاراً فلسفية من المقام الأول، كما تحمل أفكاراً وفوقية غير أن في هذه الأفكار الفلسفية والروحية ما يستحق مراجعة من المناسبات والانتقادات، لأن ما يؤوله حسن عجمي يحصل الكثير من الجدل والتأويل، كما يعتمد الكثير من الاتجاه والأطراف، ومن غير ذلك ما يمر في مشروعه الخلافي.

✳ كتاب وكلمة في الرياض
ahmed_najmi@yahoo.com



«المصور الحرفية»

لـ «حسن عجمي»

عن النار العربية العلوم، ضمن منشوراته لعام ٢٠٠٧، صدر كتاب جديد بعنوان المصور أصولية، من تأليف حسن عجمي.

يقع الكتاب في ثلاثي ضخمة، ويضم مقدمة، وأربعة فصول، وخاتمة، حيث جاء الفصل الأول بعنوان «المصور أصولية»، وفيه عرّف المؤلف، اصطلاحاً بين العلم والدين، الأخلاق المصور أصولية، المصور حدادية، سلاحية أما الفصل الثاني فمجاهاً بعنوان «البلاغة والمعنى واللغة»، بينما جاء الفصل الثالث بعنوان «فلسفة اللغة الانشائية»، والفصل الرابع بعنوان «الفناني، التثاقلي». وإذا كان هذا الكتاب من الجوانب الكتاب العربي حسن عجمي، فإنه الكتاب الثالث الذي بدأه عنوانه كلمة (المصور)، حيث صدر للمؤلف في عام ٢٠٠٢ كتاب (مصور المصور، مستقبلية، علم الأفكار المكتبة، وفي عام ٢٠٠٤



غياي المثقف... غياي الوعد

لن موقع المثقف العربي مما ينور حوله؟

السنوات التي مضت من العقد الأخير للقرن العشرين ومطالع القرن الحادي والعشرين، صاغت مفاهيم جديدة لمعنى المثقف، سواء في التفكير العربي أم الغربي، ولكن غلبة السياسي على المثقف في صيغته الماضية، هي التي تحققت، وأقصى هذا النوع من المثقفين خلالها، لتتقطع بينه وبين مجموعته الاجتماعية الصلات التي يدعي تمثيلها بطريقة غير مسبوقة في الوعي الانساني العربي.

ولم تغن بقايا التنظيرات والتصورات القادمة من فئسة المثقف العضوي، المنسوجة على متوال المقولات الاشتراكية حول ماهية المثقف ودوره، والدغامة في واقع وتصويره على انه مرة مجتمعه، عن زحف الصقيع على زمن المثقف العربي، وزجه في مهاترة البحث عن ذاته، والتهويم في فضائها، لينتج بذلك نصا ثقافيا فريدا، مأزوما بسمطحية معالجاته للراهن، ومزيتكا في تنقله من موقف الى موقف، محاولا الوصول الى قيمة تعيد اليه كيانيته، لكن دون جدوى تذكر، لتنتصر الحيرة والالتباس في مكانته وحركته ودوره تناميه مع واقع.

لقد تغلب السياسي على المثقف بامتياز فج، وتحول المثقف بذلك الى فقاعة، تحاول ان تسرق فتنة السياسي وتوجهه، ليصبح المثقف هنا تابعا لسياسي، او الى سياسي صغير ينجر وراء غوايات السياسة، وملابساتها التي تجعله يقف على حافة المداورة بين تطبيقات الثقافة في الميدان السياسي، ومراوغات السياسة، والاعبيها البرازيمائية، ماحيا بذلك صورته الجذابة في ازمته الثورات على الاستعمار، وموجزا كل التركة التي نالها خلال تلك الحقبة، لتجعله منزعا عن الواقع في إثم السياسة، لكنه دور لا قيمة له، لانه ملتبس وخاضع لتأويلات السياسي، ومتمسك بفضلاته.

لم يعد للمثقف العربي مكان يتحرك فيه، سوى هذه المساحة المعتمدة من ضيق الافق، واختناق الدور، ولم تعد له صورة تثلته، او تحميه من الهبوت الذي صار اليه، ولم يعد ممكنا ان يستعيد دوره، في ظل ما ينتج من انماط تحتمي في خطابها بدور تثقيفي، لكنه مأخوذ بشموليته، وتصوراته التي لا تقبل الجدل حول القيم الاساسية، والفكرية، مستمدة نظامها من الدين، والذهب والطائفة والإقليم والحزب والحركة والجمعية والسلطة السياسية، وما يفتقت في بقعة الظلمة الكابية داخل اطر المجتمعات العربية، التي تعيش زمنا منتهكا في كل تفاصيله، مغموعا، مسموخا، لا حرية فيه لخيارات الانسانية، ولا مجال فيه للمتعبد والحوار والابتكار الخلاق. وإذا عدنا الى تجربة المثقف العربي في الستينيات مثلا، وضلوعه في إنتاج وعي يتصدى للتخلف والشمولية والاحتطام القديم، سنجدو كاريكاتوريين في هذه الاستعادة، جاهزين لأن تكون مثار سخرية، لأن الدين يقودون حركة المجتمع من مثقفي العصر الجديد، كما يجب أن نطلق عليه، يرون الحاضر بعينين مغلقتين، لا يمكنهما ان تستعيدا الماضي في أي لحظة، إلا بما يتوافر لهذا الماضي من إمكانيات تسوقه في الراهن، وتحمله طاقة جديدة على الالتحاق وبسبب مبادئ التنوير والوعي التقدم.

تحت هذه الشروط المهينة، ينو أن مكانة المثقف ومكانه ليسا قادرين على أن يحركا أي بذرة تحول في مجتمعاتنا العربية نحو النهضة أو التنوير، كما ألفنا تسميتهما إبان الحماسة الرفيعة التي كانت تستشري في أتون تلك المحطات الماضية.

لقد أحتل الضماليون، المختارون من لحظة العدم التاريخي لأمتنا، مكان المثقف التنويري، فانتجوا صورة شالية للحياة والنهضة والتنوير، وسبوا مبادئ الحوار مع العصر، واستبدلوا قيم الوعي، بقيم محدودة الرؤية، غافلة عن مخططات الراهن، وحاجات البشر الاسوياء للحرية والتنوع والحوار والعدالة والرخاء.

